

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

**O MOSAICO DE LINGUAGENS NA NARRATIVA HIPERTEXTUAL DE
VALÊNCIO XAVIER**

CURITIBA
2008

JÚLIO ROCKER NETO

**O MOSAICO DE LINGUAGENS NA NARRATIVA HIPERTEXTUAL DE
VALÊNCIO XAVIER**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª Dr^a Marta Morais da Costa.

**CURITIBA
2008**

Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso é, sem dúvida, o livro. Os outros são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio são extensões da vista; o telefone é extensão da voz; temos o arado e a espada, extensões do braço. Mas o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação.

Jorge Luis Borges

SUMÁRIO

RESUMO	iv
ABSTRACT	v
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – UMA OBRA QUE SE DESDOBRA	9
1.1 A literatura como reflexo de uma época	9
1.1.1 A expansão dos limites da escrita	14
1.1.2 Um novo conceito de composição e um novo conceito de forma	17
1.2 Pós-modernismo/pós-modernidade em debate: nos espaços da terminologia	20
CAPÍTULO 2 – A ESCRITURA DE VALÊNCIO XAVIER	32
2.1. Intertextualidade e estruturação hipertextual	33
2.1.1 O hipertexto literário e o surgimento de uma nova textualidade	33
2.1.2 Hipertexto e leitor	41
2.1.3 Hipertexto na obra de Valêncio Xavier	43
2.2. A fragmentação do texto e a quebra da linearidade	48
2.3. O processo de montagem	50
CAPÍTULO 3 – O CALEIDOSCÓPIO LITERÁRIO DE VALÊNCIO XAVIER	58
3.1 Uma proposta de classificação dos textos de Xavier em jornal	59
3.2 Análise de alguns textos	65
CONCLUSÃO	116
REFERÊNCIAS	124

RESUMO

Com o objetivo de tornar transparentes alguns conceitos e recursos recorrentes na obra de Valêncio Xavier, que transgride a noção de gênero textual, este estudo enfatiza a perspectiva da relação entre literatura e sociedade à luz de referências sobre o pós-modernismo, com destaque a uma arquitetura textual inovadora, alicerçada não só na palavra, mas na imagem. Por fim, a nova textualidade sugerida por Xavier, uma textualidade hipertextual, evidencia-se na maneira como a escritura é construída: não-linearmente, incorporando códigos que se entrelaçam para formar um mosaico literário pós-moderno. A estruturação narrativa vai além da escritura, na medida em que ela adquire importância não apenas como associação entre texto e imagem sob uma configuração hipertextual, mas também como artifício para o resgate da memória e a busca da identidade.

Palavras-chave: pós-modernismo, escritura, montagem, hipertextualidade, memória.

ABSTRACT

Aiming at highlighting some recurrent concepts and techniques, which transgress the general notion of text genre, found in the work of Valêncio Xavier, this study emphasizes the perspective of the relationship between literature and society in the light of post-modernist references. This study also highlights an innovative Valêncio Xavier's textual architecture that is founded not only on words but also on image. At last, the new textual scope suggested by Xavier, a hypertextual one, becomes evident from the manner his writing is built up: a non-linear corpus that incorporates codes which combine to create a post-modern literary mosaic. Xavier's narrative building goes further than its writing, hence it acquires its importance not only as a link, between text and image through a hypertextual construction, but as a skillful combination for retrieving memory and pursuing identity as well.

Key words: Post-modernity, writing, building, hypertextuality, memory.

INTRODUÇÃO

“Sou um homem de cinema”: essa foi uma frase várias vezes repetida a este pesquisador em conversas informais com Valêncio Xavier numa das etapas de preparação para a dissertação. Em visitas ao autor em algumas tardes do outono e do inverno de 2006 (às vezes com chá de baunilha e torta de maçã e, ainda, com a companhia agradabilíssima da Dona Luci, esposa de Xavier) , para “jogar conversa fora” a respeito das suas artes (literária, plástica, cinematográfica...). Conversas que se revelaram esclarecedoras, além das muitas pesquisas “nas bibliotecas” de Xavier (uma na garagem e outra num quarto da casa) e na sua cinemateca particular (ao lado da cozinha, lugar antes destinado à despensa).

“Um homem de cinema”, porém mais bem sucedido na literatura. Pode parecer estranho, mas, conhecendo a obra de Xavier, não é surpresa identificar a página do livro ou do jornal trazendo recursos do cinema. De acordo com Ítalo Calvino, “todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o ‘cinema mental’ da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das seqüências (...). Esse ‘cinema mental’ funciona continuamente em nós (...) e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior.”¹ Certamente, o “cinema mental” de Xavier funciona dessa forma.

Cineasta, colecionador e crítico, passa atualmente grande parte do dia assistindo a filmes e gravando seus prediletos. As intenções e a experiência de cineasta do autor foram transpostas para a página (do livro, do jornal ou da revista), inaugurando, assim, um gênero literário inovador em que, por meio de um processo de montagem, palavra e imagem têm igual importância.

A inovação literária em Valêncio Xavier pode ser resumida a textos verbais e não-verbais concebidos em conjunto, igualmente importantes e complementares, tendo como suporte a “página-tela” do livro, do jornal ou da revista. As publicações de

¹ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3. ed. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 99.

Xavier apresentam, de um modo geral, dois aspectos em comum e que merecem ser destacados: a **relação entre palavra e imagem** e o **processo de montagem** (“Sou um homem de cinema”). Esses aspectos vão nortear a análise que se pretende fazer nesta dissertação, no que diz respeito à maneira como o autor concebe os textos.

Essa postura adotada pelo autor amplia o campo semântico e visual do texto, de modo que se passa a cobrar do leitor uma competência leitora mais ativa, pois se verifica um maior número de conexões entre os signos das diferentes linguagens.

A relação intrínseca com outros discursos (poético, jornalístico, cinematográfico, musical, etc.), o diálogo com outras artes e a valorização gráfica da página, entre outros aspectos, liberam o texto de sua condição estática, como que subvertendo os conceitos de tempo e espaço.

Atualmente, teóricos discutem a relação entre palavra e imagem na literatura contemporânea e o ato da leitura desses textos, em razão da presença cada vez mais marcante dos recursos tecnológicos. Para muitos, “os multimídia definitivamente se instalaram; vieram para ficar, transformando nossa forma de ver o mundo, de ler os textos, já que vazados numa nova linguagem.”²

A relação entre palavra e imagem remete à história do livro e à percepção de que, mesmo que a presença da escrita seja ainda muito marcante na cultura contemporânea (a sociedade é predominantemente grafocêntrica), a imagem adquire importância na contemporaneidade em virtude da nova dimensão conferida a ela. Nesse sentido,

das pinturas nas cavernas, praticamente ocultas, chega-se à materialidade da imagem em *outdoors* agressivos ou à virtualidade das imagens informatizadas. Das bibliotecas escondidas nos mosteiros – misto de sedução e perigo – chega-se quase à sonhada biblioteca universal, que agruparia todos os livros produzidos pelo homem. (...) se o livro era um recurso para situar a memória humana fora do homem, ampliando-lhe a difusão e a permanência, os recursos da multimídia possibilitam a visualização do livro como uma máquina que torna o pensamento visível na sua elaboração. Dessa forma, o próprio livro se faz imagem.³

² WALTY, Ivete Lara Camargo; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 23.

³ Ibid., p. 26.

Inclui-se perfeitamente nessa discussão a obra de Valêncio Xavier, por meio da qual é possível não só ampliar o conceito de leitura (que passa a ser leitura da palavra, leitura da imagem propriamente dita, leitura dos sentidos advindos da associação de ambas, leitura da imagem construída pelo leitor quando lê), mas também considerar as apropriações que são feitas no ato da leitura, apropriações essas que, na contemporaneidade, “se fazem mais explicitamente num processo de colagem em que, muitas vezes, os autores são copiados até literalmente. Mais que paráfrases ou paródias, o que se vê é a apropriação de gêneros e estilos sem a reverência anterior. Autores e personagens se confundem, exigindo do leitor uma postura menos acomodada.”⁴

A imagem, a partir do fim do século XIX e início do século XX, começou a ganhar força em virtude do surgimento da fotografia e da disseminação dos periódicos. Nesse contexto, é importante considerar o papel dos periódicos e o surgimento de novas formas literárias, como a crônica, de modo que não só a imagem adquire importância, como também a palavra adquire um novo *status*, em virtude da convivência e do diálogo entre os diversos campos da arte.

A literatura, então, passa a habitar o espaço jornalístico e a ser pensada de acordo com o novo formato e disposição da página. Vale ressaltar que, ainda nesse período, a indústria cultural também passou por profundas transformações que contribuíram para a evolução do texto literário e sua relação com a imagem.

Ao mesmo tempo, a cidade adquire novas formas através da urbanização, e acaba por mecanizar-se aos poucos, adquirindo, assim, novas características em que seus traços passam a refletir uma sociedade que começa a preocupar-se com os novos métodos modernos de fabricação e reprodução. No entanto, essas preocupações perpassaram, sobretudo, artistas e escritores que se viram obrigados, no início do século XX, a reestruturar todo o seu fazer, quer seja ele, literário, quer seja, plástico.⁵

Em *Um lance de dados*, de Mallarmé, por exemplo, e nas vanguardas subsequentes, encontram-se os pressupostos da poesia que vai tomar corpo na segunda

⁴ Ibid., p. 28.

⁵ BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Florianópolis, 2005. 125 f. Mestrado (Pós-graduação em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. p. 19.

metade do século XX, bem como da narrativa, a exemplo de Valêncio Xavier. É um tipo de texto que exige mais a participação do leitor, de maneira que a interpretação, longe de ser linear, torna-se pluridimensional.

Na dissertação de mestrado intitulada *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*, Maria Salete Borba, da UFSC, reuniu textos do autor publicados pelo Caderno G do jornal *Gazeta do Povo*, no período entre 1995 e 2003. Depois de uma classificação cronológica desses textos, elaborada pela pesquisadora, foi possível evidenciar o grande volume de textos de Valêncio Xavier publicados esporadicamente num período de oito anos pelo Caderno G. Tais textos foram apresentados num anexo à dissertação da pesquisadora, apenas digitados, o que já se configura numa contribuição inestimável para um trabalho de pesquisa. Maria Salete Borba teve a preocupação, portanto, de realizar um índice analítico de cada ano e mês dos textos de Xavier publicados em jornal do período de 1995 a 2003.

Um dos objetivos do estudo que aqui se propõe foi buscar o maior número possível desses textos, porém no suporte original, para reconhecer neles características que permitissem reuni-los em algumas categorias, sempre valorizando a importância da montagem e a inovação da relação entre imagem e texto tanto no seu trabalho jornalístico (menos conhecido) quanto no seu trabalho ficcional mais conhecido e celebrado.

Tendo-se em mente a diversidade de textos levantados por Maria Salete Borba, a pesquisa foi realizada diretamente nos arquivos particulares de Valêncio Xavier, bem como nos arquivos da Biblioteca Pública do Paraná, no sentido de reuni-los e organizá-los no suporte original. Depois de uma extensa pesquisa, foram selecionados textos publicados em jornal pelo autor (ver *Anexo*), entre 1995 e 2003, alguns dos quais identificados por Borba, além de outros publicados em periódicos que não só a *Gazeta do Povo* (*Nicolau*, *Estado do Paraná*, *Folha de S. Paulo*, entre outros).

E qual não foi a surpresa ao encontrar os arquivos particulares de Xavier e perceber que, na verdade, estava-se diante de um colecionador, um arquivista (segundo o conceito de “arquivo”, de Benjamin, que mais tarde será analisado). Tanto na garagem de Xavier quanto em dois cômodos da casa, há, de maneira não-organizada e

não-catalogada, uma infinidade de livros, jornais, revistas, desenhos, obras de arte, recortes, fotografias, o que reflete um pouco a preocupação com o registro da memória.

Definido o material, realizada sua análise, esta dissertação definiu-se pela estrutura em três capítulos, para dar conta dos seguintes objetivos:

- Pesquisar textos de Valêncio Xavier publicados em jornais e revistas de Curitiba no período de 1993 a 2003, em que se verifica a utilização de diferentes linguagens, além da verbal, no processo de composição.
- Propor um estudo dos efeitos expressivos nascidos da relação entre palavra e imagem na obra de Valêncio Xavier.
- Expor e aplicar as teorias necessárias para evidenciar e explicar o processo de construção textual do autor.
- Organizar, analisar e divulgar os textos de Valêncio Xavier ainda inéditos em livro, revelando a unidade que mantêm com o restante de sua obra.

No **capítulo 1**, pretende-se estabelecer um caminho (entre os vários possíveis), da modernidade à contemporaneidade, na literatura, para assim compreender melhor, nos capítulos 2 e 3, a arquitetura textual ou como se constrói o texto de Xavier. Assim, o estudo que aqui se desdobra envolve aspectos da leitura da narrativa contemporânea (especialmente a de Valêncio Xavier) em que a relação entre palavra e imagem e o mecanismo de montagem do texto, nas mais diferentes linguagens, se fazem presentes.

Nos **capítulos 2 e 3**, o objetivo é lançar mão do instrumental da literatura contemporânea para analisar a relação palavra—imagem na obra de Valêncio Xavier, que pode ser considerada tanto em relação *ao modo de ler* quanto em relação *ao sentido do texto* (os sentidos expressos no texto ou que dele se podem depreender).

Quanto ao *modo de ler*, importa o instrumental contemporâneo (ou pós-moderno) como subsídio para compreender algumas características do texto de Valêncio Xavier – fragmentação, colagem, texto mosaico, transgressão da noção de gênero, intertextualidade, hipertextualidade, montagem, entre outras. Tais características estão diretamente relacionadas ao *sentido do texto*, a partir do qual é

possível compreender a literatura de Xavier como organização do vivido, como tentativa de pôr em ordem, por meio da linguagem, aspectos da vida em um tempo que se apresenta múltiplo, indeterminado e estranho.

Palavra e imagem, na obra de Valêncio Xavier, parecem passar ao largo da discussão da prevalência da imagem em detrimento da escrita, na medida em que estão indissociavelmente ligadas. Mais importante do que a prevalência de uma sobre a outra, importa perceber a heterogeneidade e a fragmentação presentes na literatura como reflexo de um tempo (ou de uma época) caracterizada pela perda de referências. Nesse sentido, a literatura pode ser vista como metáfora da vida, como tentativa de organização do caos do mundo.

Vai merecer destaque, ainda no **capítulo 3**, uma classificação do material pesquisado, bem como uma análise de material significativo, até se chegar ao entendimento de uma nova textualidade, que se traduz na hipertextualidade como um modo de conceber a produção de significados na contemporaneidade, em que estão sendo contestados paradigmas de hierarquia e linearidade e contempladas as idéias de multilinearidade e rede. Nessa arquitetura hipertextual, não há um centro exato e demarcado no texto, porque o centro é o leitor, porque depende dele a ordenação e organização do que, em princípio não está estabelecido.

Valêncio Xavier, mesmo se considerando um “homem de cinema”⁶, tem um perfil múltiplo: é escritor, cineasta, roteirista, diretor de TV, desenhista. Paulista

⁶ Na área cinematográfica Valêncio Xavier realizou diversos filmes:

- *Nós, O Paraná – História de um povo* – 1960;
- *O Mate* – 1963;
- *Jogos universitários* – 1970;
- *A visita do velho senhor* – 1975;
- *Salão da gravura, sala Poty* – 1976;
- *O Monge da Lapa* – 1979;
- *Caro signore Feline* – 1980 – com o qual recebeu o prêmio de Melhor Filme de Ficção na IX Jornada de Curta Metragem;
- *O Corvo* (de Edgar Allan Poe) – 1982.

Criou e dirigiu a Cinemateca do Museu Guido Viaro, sendo responsável pela restauração de vários filmes. Também realizou muitos vídeos, entre os quais se destacam:

- *O pão negro – Um episódio da Colônia Cecília*, que recebeu o Prêmio Paraná 1993 de roteiro para vídeo, bem como premiado no festival de Cinema e Vídeo do Maranhão em 1994 e selecionado para o Festival do Novo Cinema e Vídeo Latinoamericano de Havana.
- *Os 11 de Curitiba, Todos Nós*, que recebeu o Troféu Jangada da OCIC, em 1995.

radicado em Curitiba, concorreu em 2002 ao Prêmio Jabuti, na categoria crônica e contos, com o livro *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, publicado pela Companhia das Letras. Destaca-se também *O mez da gripe e outros livros*, publicado pela Companhia das Letras, em 1998, 17 anos depois da sua primeira edição. Esse livro concorreu, em 1999, ao Prêmio Jabuti nas categorias romance e produção editorial, na qual recebeu o prêmio.

Em 1998, publicou *Meu 7º dia – Novella rebus*, pela editora Ciência do Acidente. Em 1994, elaborou a biografia de seu amigo Poty, chamada *Poty, trilhos, trilhas e traços*, editada pela Fundação Cultural de Curitiba. Em 1986, publicou pela editora Criar, juntamente com outros autores, *7 de amor e violência*, uma antologia de contos. Em 1975, foi lançada pela Fundação Cultural de Curitiba a obra *Curitiba de nós – Memória com Poty*, reeditada em 1989 pela Nutrimental. Em 1973, lança seu primeiro livro, que propõe um estudo a respeito das figurinhas de bala: *Desembrulhando as balas zequinha*.

Seu livro mais recente é *Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros*, publicado pela Companhia das Letras em 2006.

No trabalho de experimentação ficcional de Valêncio Xavier, realizado a partir da década de 1970, verificam-se preocupações em torno das formas de arte decorrentes do modernismo, que teve início na Europa, em 1880, momento de intensas trocas sociais e culturais que gerou tensões em todas as formas de arte. Ainda na primeira metade do século XX, com a Primeira Guerra Mundial, o pessimismo faz explodir na Europa os movimentos de vanguarda.

Com esse rápido contexto, vale citar que, se para Baudelaire é a complexa engrenagem social e cultural que gera a condição a que se resume o homem moderno, para Valêncio Xavier é a conjunção de palavra, imagens e tipos gráficos que, montados sobre a página, convidam o ser humano contemporâneo a uma experiência renovada de leitura.

Tal experiência se aproxima do que Calvino considera como escrita contemporânea, isto é, “método de conhecimento, e principalmente como rede de

conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo.”⁷ Para ele, “o conhecimento como multiplicidade é um fio que ata as obras maiores, tanto do que se vem chamando de modernismo quanto do que se vem chamando de pós-modernismo (...)”⁸

Ao ter como inspiração escritores e artistas que se preocuparam com a visualidade da página e com a disposição dos elementos sobre a página, Valêncio Xavier se utiliza dos símbolos da escrita e da imagem para expressar acontecimentos que envolvem história, sociedade, arte e literatura.

⁷ CALVINO, op. cit., p. 121.

⁸Ibid., p. 130.

CAPÍTULO 1 – UMA OBRA QUE SE DESDOBRA

Assim como uma pedra jogada na água torna-se centro e causa de muitos círculos, (...) assim também qualquer objeto que for colocado na atmosfera luminosa propaga-se em círculos e preenche os espaços em sua volta com infinitas imagens de si, reaparecendo em toda e em cada uma de suas múltiplas partes.

Leonardo da Vinci⁹

1.1 A literatura como reflexo de uma época

A obra de Valêncio Xavier encontra pontos de aproximação com as palavras de Leonardo da Vinci. A “atmosfera luminosa” pode ser entendida como uma metáfora para o olhar ou, mais do que o olhar, uma metáfora para a apreensão, pelo olhar, de um ambiente espaço-luz lançado no contexto da leitura, do leitor e de suas relações. E, pelas características da obra de Xavier, o objeto (o livro, a página de jornal) fornece infinitas imagens de si, dependendo da perspectiva do olhar lançado sobre ele.

Para Gilberto Mendonça Teles, em *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, a literatura, como todas as artes, evolui: “evolução cíclica com (...) as diversas modificações trazidas pela marcha dos tempos e pelas revoluções dos meios”¹⁰. Um ciclo pode supor um retorno ao estágio anterior, porém, na evolução da História, algo do ciclo anterior permanece no atual, de maneira que se tem uma noção dinâmica de ciclo ou uma visão espiral de História.

Mais especificamente no caso da literatura, Tereza Virgínia de Almeida afirma que é “só a partir da compreensão de textos enquanto vinculados com as ações sociais que se torna viável articulá-los entre si, não havendo qualquer funcionalidade em tratar

⁹ OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. 7. ed. Rio de Janeiro: Campus Elsevier, 1998.

¹⁰ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 62

a *literatura* como um microcosmo independente, regido por leis autônomas. A *literatura* só se define e ganha sentido se compreendida enquanto produção material resultante da ação humana socializada.”¹¹

Disso se pode depreender uma relação entre literatura, sociedade e cultura que se revela importante na medida em que não se pode conceber a história da arte separadamente da história do próprio ser humano, de seus costumes, de sua época e da revolução dos meios.

Portanto, a relação entre literatura, sociedade e cultura permite compreender a evolução ou a transformação da arte, de um modo geral, especialmente da arte literária, para efeitos do tema que aqui se discute. Isso significa que a arte, além de uma representação objetiva da natureza, é também uma ressignificação da natureza, na medida em que o artista vê o mundo de modo muito particular, sob o filtro dos inúmeros caleidoscópios da realidade que o cercam.

Se a arte evolui com as transformações trazidas pela marcha dos tempos, certamente o contexto desde o fim do século XIX, passando pelo século XX e chegando ao XXI foram determinantes para essa evolução. O que se verificou, nesse caminho da modernidade para a pós-modernidade, foi o surgimento de

(...) uma nova subjetividade, centrada na gradativa perda do senso de história, de esperança de futuro ou de memória do passado, dispersa numa sensação de “eterno presente”, que deriva para a “diminuição do afeto” e a falta de profundidade. Daí, também, a “morte do sujeito”, ou seja, o fim do individualismo organicamente vinculado à concepção de um eu único e de uma identidade privada, específicas do modernismo, que engendrava uma visão própria de mundo, vazada num estilo “singular e inconfundível”¹².

Em outras palavras, o desenvolvimento da arte baseia-se em paradigmas que, com o passar do tempo, são substituídos por outros, em decorrência de períodos de ruptura, dúvidas e contestações.

Os escritos de Karl Marx, no século XIX, por exemplo, provocaram um impacto considerável em muitas áreas do pensamento moderno. Ao propor que “os

¹¹ ALMEIDA, Tereza Virginia de. *Ausência lilás da Semana de Arte Moderna: o olhar pós-moderno*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998. Coleção Ensaios. p. 118-119.

¹² PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? *Novos Rumos*, São Paulo, ano 16, n. 35, 2001. p. 57.

homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhe são dadas”, Marx levanta a questão segundo a qual os indivíduos não seriam autores ou os “agentes da história, uma vez que poderiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram, utilizando os recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores.”¹³

A descoberta do inconsciente, por Sigmund Freud, é também um dos grandes fatores responsáveis pelo descentramento do sujeito e pelo impacto no pensamento moderno nas três últimas décadas.

A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma “lógica” muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o “penso, logo existo”, do sujeito de Descartes.¹⁴

Entra em discussão a formação da identidade do ser humano, que aconteceria, segundo Freud, “ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. (...) Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’.”

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade, porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado de plenitude.¹⁵

As teorias da Física, nas primeiras décadas do século XX, também avalizam o conhecimento simbólico, em detrimento do autêntico e absoluto. Com a Teoria da Relatividade de Albert Einstein, os conceitos de espaço e tempo passam por uma

¹³ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro; DP&A, 2002. p. 34-35.

¹⁴ Ibid., p. 35-36.

¹⁵ Ibid., p. 38-39.

profunda reformulação: espaço e tempo, como eram conhecidos até então, mensuráveis na experiência cotidiana do ser humano, eram pura aparência.

A partir desse momento, levam-se em conta, em todas as áreas da atividade humana, a imponderabilidade, a indeterminação, o acaso. Como consequência, promove-se uma nova relação com o mundo (nas artes visuais, na arte literária, nos estudos de linguagem, etc.), em decorrência de uma nova concepção de mundo, de uma nova relação do ser humano com o espaço e com o tempo. Valoriza-se a descontinuidade e a intersubjetividade, em detrimento de uma idéia de temporalidade linear e formal imposta culturalmente.

Todos esses fatores, entre outros, influenciaram tanto na produção artística quanto no processo de leitura de mundo, de vez que, de acordo com Jair Ferreira dos Santos¹⁶, “o homem é Linguagem. Palavra, desenho, escrita, pintura, foto, imagem em movimento, são linguagens para a comunicação feitas com *signos* em *códigos* que, gerando *mensagens*, (...) representam a realidade (...)”.

Compreendendo, portanto, a literatura como produção resultante da “ação humana socializada” é importante considerar a noção de descentramento do sujeito pós-moderno, de acordo com a visão de Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*. Para ele, o sujeito pós-moderno é entendido segundo o conceito de identidade como uma “celebração móvel”, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais o ser humano é representado ou interpelado nos sistemas culturais que o rodeiam.

Com o desenvolvimento tecnológico, dissolveram-se barreiras, interpenetraram-se discursos, desarticularam-se os pilares da hegemonia cultural. A desterritorialização do sujeito (em consequência do descentramento geográfico e cultural) propiciou o surgimento de identidades cambiantes e provisórias e, conseqüentemente, colocou em evidência as inquietações do sujeito pós-moderno, que percebeu o quanto poderia ser estranho a si próprio.

¹⁶ SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2000. Coleção Primeiros Passos, 165. p. 14.

Tais mudanças promoveram uma “fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais”. Com isso, as categorias de humano, de sujeito e de identidade vêm-se profundamente abaladas por uma lógica de identidades sempre parciais e mutantes. Ainda para Hall¹⁷, o sujeito não possui mais “uma identidade fixa, essencial ou permanente”, ou seja, a identidade seria

definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.¹⁸

Ao produzir textos que escapam à perspectiva de unidade e de reiteração de meios e de linguagem, a literatura de Xavier vem ao encontro desse contexto de rupturas e de quebra de paradigmas (“o homem é Linguagem”, retomando Santos), na medida em que, de maneira muito peculiar, faz uso não apenas da palavra, mas do desenho, da pintura, da foto e de outras linguagens para representar a realidade por meio da literatura.

Da mesma forma, a concepção de sujeito pós-moderno e o contexto da pós-modernidade encontram espaço na obra de Xavier, especialmente no que se refere à busca da identidade e de uma razão que justifique a existência, temáticas bastante exploradas nos textos do autor e que nos capítulos 2 e 3 serão comentadas.

Analisando a obra de Xavier sob o importante viés da relação palavra—imagem, é possível fazer referência a uma série de autores e movimentos que tiveram como preocupação a concretude dos elementos verbais e não-verbais na página.

Considerar tais autores e movimentos é importante para compreender a obra de Xavier sob os seguintes aspectos:

¹⁷ HALL, op. cit., p. 9, 12.

¹⁸ Ibid., p. 12-13.

1.1.1 A expansão dos limites da escrita

Numa matéria publicada na Gazeta do Povo de 1º de janeiro de 1995, Valêncio Xavier escreve a respeito de como seria, para ele, *O livro dos sonhos*:

Curitiba, domingo, 1º de janeiro de 1995

Gazeta do Povo - 5ª página

O Livro dos Sonhos de Valêncio Xavier

Eu invejo o velho Borges. Invejo nunca ter sonhado escrever o Livro dos Sonhos, onde busco os sonhos, e suas imagens que, preferencialmente, digam respeito ao Parand. Como a explicação do que é o "corpo do sonho", encontrada em livro didático de 1º grau usado em escolas no Estado: o corpo do sonho é sua parte quando podemos atravessar paredes, caminhar no fundo das mares, correr velozmente sobre a terra, voar nos céus.

De inveja, faz algum tempo ando escrevendo/montando o meu Livro dos Sonhos, onde busco os sonhos, e suas imagens que, preferencialmente, digam respeito ao Parand. Como a explicação do que é o "corpo do sonho", encontrada em livro didático de 1º grau usado em escolas no Estado: o corpo do sonho é sua parte quando podemos atravessar paredes, caminhar no fundo das mares, correr velozmente sobre a terra, voar nos céus.

São partes de meu Livro dos Sonhos que você tem agora.

O espanhol Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca nomeado governador do Rio da Prata, com seus soldados seguiu a pé de Santa Catarina até Assunção do Paraguai, em 1541. Foi o primeiro a escrever sobre o então selvagem território do hoje Paraná. Não convivia muito com nossos índios para conhecer seus sonhos, deles disse apenas coisas como esta: *comem carne humana, tanto dos índios seus inimigos, quanto dos brancos, os dois de sua própria tribo.*

Ames, em 1827, Cabeza de Vaca naufragou nas costas da Flórida. Durante dez anos, com seus companheiros caminhando desolado até alcançar Ciudad del México. Nos densos mil quilômetros de sua jornada por um território selvagem, guerra e foi prisioneiro dos índios. Em seu Naufrágio e Comentários, Cabeza de Vaca fala dos sonhos dos índios Quezencos:

Exquisitei fui morto pelos índios porque uma mulher da tribo sonhou que ele lhe matara um filho. Depois de o matarem, os índios mostraram sua esposa, a filha, e outras coisas que trucidou. Matar por causa de um sonho era coisa comum entre os índios. Matavam até suas próprias filhas em razão de sonhos.

Como o complementar Cabeza de Vaca, o cineasta Charles Rosel, que está no Brasil promovendo seu documentário O Mágico, declara a Marcel Plasse, numa entrevista para a Folha de S. Paulo: *Eu adoro sonhos. Acho fascinante o fato de que um humano ou qualquer um com uma vida cheia possa viajar para o mais incrível dos mundos ao dormir. Existe uma tribo na Malásia que acha que a realidade é menos importante que os sonhos. Talvez eu seja dessa tribo.*

Dalton Trevisan é o maior escritor brasileiro contemporâneo. Não só eu digo isso, vide Veja via Diego Mainard. Seu mais recente livro Diver, se você não ler isso, termina com o genial Nôz de Indolite, um conto, comparado se comparado com o normal em Dalton. A ilustração de Poty Simões, magistralmente, os pedacinhos que possuem estas noites de indolite de Dalton. A frase final de Nôz de Indolite, de maneira aterradora mostra os poderes do sonho sobre nós:

AA, o maldito e mais esperto: acordou, sim, dentro do sonho que continua.

Borboleta molde para tatuagem o sonho tatuado no corpo

O sonho de todo o artista é fazer um trabalho de arte. Eu, graças a Deus, já fiz vários.

Os anjos de Rones Dumez, pro meu gosto ramos pintar mais, sacm de seus sonhos e se transportam para seus quadros. Abajuricos sonhos de épocas passadas, sempre presentes. Ao acordar, Rones ancora indicações para pintar o quadro aqui reproduzido:

Sonda do tempo.
Uma filosofia do céu estrelado.
O papel do sonho científico.
Uma armadilha para os sonhadores.
O peso dos sonhos. Sonhos de ferro.
O apertado de um sonho.
A matéria do sonho.

Dario Veloso (1869-1937) sonhava Curitiba uma Atlântida grega. Bem antes dessas coisas estarem na moda como hoje, Dario era ecologista, defensor dos índios, naturalista, orientalista, ocultista cultor de mistérios antigos e das civilizações perdidas. O sonho sempre esteve presente em sua obra. Em A Bíblia da Terra, Dario revela o mistério do sonho: *O sonho é o limbo da morte.* No poema Rodolfo descreve a sua do sonho, uso para ilustrar A Ilha dos Mortos (1880), de Arnold Böcklin que me parece ser imagem deste poema, e do limbo da morte:

A gruta recesso entanto,
Rexosa... que lindo canto!
Voz da Célida ancestral:
voz de Druidas, dos Atlantes,
dos magos e hierofantes,
da tradição imortal.

Rexosa evocando mortos...
Singular uma nau... a que portos,
a que astros trã ter?
Nau do sonho, para Eleusis,
Nau tripulada de deuses,
Nau do ser e do não ser.

Fonte: *Gazeta do Povo*, 01 jan, 1995.

Xavier escreve, nessa matéria, que há algum tempo estaria “escrevendo/montando” o seu *Livro dos sonhos* e, para isso, estava em busca “dos sonhos, e suas imagens” que diziam respeito ao Paraná. Para Xavier, portanto, um “livro dos sonhos”, primeiramente, não deveria ser apenas escrito, mas “montado”; escrito e montado não apenas com palavras, mas com imagens (ou imagens de sonho).



Eu invejo o velho Borges. Invejo nunca ter sonhado escrever o Livro dos Sonhos, de Jorge Luis Borges. Nessa antologia, Borges recolhe desde seus próprios sonhos literários e de outros autores modernos, até antigos sonhos como o do poeta chinês Chuang-Tzu que: *sonhou que era uma borboleta e não sabia, ao acordar, se era um homem que tinha sonhado ser uma borboleta, ou uma borboleta que estava sonhando ser um homem.*

De inveja, faz algum tempo ando escrevendo/montando o meu Livro dos Sonhos, onde busco os sonhos, e suas imagens que, preferencialmente, digam respeito ao Paraná. Como a explicação do que é o “corpo do sonho”, encontrada num livro didático de 1º grau usado em escolas no Estado: *o corpo do sonho é sua parte quando podemos atravessar paredes, caminhar no fundo dos mares, correr velozmente sobre a terra, voar nos céus.*

A expansão dos limites da escrita, em Xavier, apóia-se em alguns elementos que foram bastante explorados por Mallarmé e por autores dos séculos XX e XXI. Entre esses elementos, destacam-se:

- a desarticulação da estrutura da frase;
- a aproximação das palavras segundo afinidades sonoras;
- a crise do verso e da linguagem;
- a sintaxe espacial;
- a valorização gráfica da página e a experimentação tipográfica.

A proposta de Xavier, na qual todos esses elementos podem, de uma maneira ou de outra, estar presentes, encontra precedentes na literatura, como por exemplo o livro *Um lance de dados*, de Mallarmé – um marco divisório da linguagem poética –, concebido intersemioticamente como estrutura fragmentária (“as subdivisões prismáticas da idéia”). Para Maurice Blanchot, Mallarmé “elevou uma página a uma potência de um céu estrelado”.

Na obra de Mallarmé, há “o desejo de substituir a leitura ordinária, na qual se deve ir de parte em parte, pelo espetáculo de uma fala simultânea em que tudo seria dito ao mesmo tempo, sem confusão, num brilho total, pacífico, íntimo e enfim uniforme”.¹⁹ Para Mallarmé, “o poema se desenvolve em cinco ou seis textos que se cruzam e se misturam, espalhados pelo espaço das folhas abertas, em blocos de frases como se as palavras fossem constelações no céu branco da página.”²⁰

Segundo Octavio Paz, “Mallarmé criou uma fenda, uma abertura, um corte para o espaço enquanto significação. Em sua poesia “o espaço se torna escrita: os brancos que representam o silêncio, e talvez por isso mesmo, dizem algo que não dizem os signos”.²¹

¹⁹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 85-86. Coleção Tópicos.

²⁰ CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 23-25.

²¹ PAZ, Octavio. *Los signos en rotacion*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1965. p. 6.

Para Augusto de Campos, “Mallarmé é o inventor de um processo de organização poética (...) que se poderia exprimir pela palavra *estrutura*”, e o uso particular da palavra *estrutura* “tem em vista uma entidade medularmente definida pelo princípio gestaltiano de que o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo.”²²

Essa estrutura, em contraposição à organização meramente linear e aditiva tradicional, que revela o elemento básico da nova ordem expressiva da formulação poética, consagrando o dinamismo do processo de associação de imagens, será a constituinte mais relevante dos textos de Xavier.

1.1.2 Um novo conceito de composição e um novo conceito de forma

No século XIX, predominavam nas artes plásticas dois grandes movimentos ainda de cunho essencialmente descritivo: o Realismo, em que o artista configura a materialidade do mundo, e o Impressionismo, no qual não é mais a materialidade das coisas que está sendo enfocada, mas a luminosidade atmosférica ou a impressão do artista no momento do registro da obra.

Nesse contexto, é importante a presença de Cézanne, que, mesmo vinculado ao Impressionismo no início da carreira, teve sua obra posterior marcada pela simplificação das formas e por uma nova concepção espacial, o que constituiu uma renovação da arte pictórica e um modelo para os artistas do século XX, entre eles os cubistas. Cézanne vislumbrou um estilo próprio, com destaque à superposição de planos, em que se percebem avanços e recuos na profundidade do espaço, indicando também um movimento visual. Tais imagens atingem Picasso e Braque, que em 1907 têm acesso à obra de Cézanne. Inicia-se o cubismo, uma revolução estética talvez tão importante para a arte ocidental quanto o Renascimento, e o cubismo aqui merece destaque, porque foi aplicado também à literatura.

²² CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, *Mallarmé*, op. cit., p. 177.

Se nas artes plásticas a proposta era romper com a forma tradicional de ver e apreender a realidade (o artista não mais representava um mundo fixo, de seres e objetos imóveis sob uma única perspectiva), recursos como simultaneidade, fragmentação, superposição e colagem são artifícios do estilo cubista nas artes plásticas dos quais a arte literária, em especial a que experimenta a resistência e capacidade criativa da linguagem, vai lançar mão.

Gilberto Mendonça Teles comenta que, no início do século XX, há uma aproximação das artes, uma influenciando a outra e todas contribuindo para a popularização de novas técnicas e linguagens. Ou seja, na época pelo menos pintura, música, literatura e escultura estiveram juntas na pesquisa de novas formas de expressão.

Em 1913, a publicação de “A antitradição futurista”, por Apollinaire, pode ser considerada um manifesto da poesia cubista, e os reflexos vão ser sentidos em muitas frentes da arte. Utilizando diferentes tipos gráficos, com palavras em letras maiúsculas, em negrito, e portanto destacadas, Apollinaire faz um tipo de composição caligramática, sintetizando algumas de suas idéias centrais: dinamismo plástico; supressão da cópia na arte; supressão da sintaxe; supressão da pontuação; supressão da rima e da estrofe.

Com o livro de poemas *Álcoois*, também em 1913, Apollinaire abre um novo horizonte de experimentações, entre as quais a não-utilização de sinais de pontuação e uma mistura indiscriminada de versos rimados em métricas diversas com versos livres e sem rima; a fragmentação do verso (cada verso é uma célula independente); a justaposição de idéias.²³

Toda essa experimentação e as relações entre diferentes domínios da arte se concretizam nos caligramas, nos quais Apollinaire exprime o desejo de unir a forma pictórica à expressão verbal.

Com os movimentos nas artes plásticas e com as vanguardas, há o estabelecimento de uma nova sensibilidade a partir das transformações sociais, econômicas e culturais que ocorreram no fim do século XIX e início do século XX, e a

²³ TELES, op. cit., p. 116-119.

influência desse contexto é fundamental para compreender, por exemplo, o concretismo, no Brasil, bem como a relação palavra—imagem na obra de Xavier.

A poesia concreta veio “desautomatizar a linguagem e revivificar as palavras, a partir da sua materialidade elementar, visual e sonora. Sintonizar a prática poética com o nosso tempo, no limiar da era tecnológica.”²⁴

Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari propuseram uma “constelação”²⁵ de idéias: as palavras se aglutinam por núcleos de idéias associativas, como galáxias no céu.

Em 1996, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos avaliaram os 40 anos do movimento em entrevista ao *Caderno Mais!*, da *Folha de S. Paulo*. Ao definir poesia concreta, Haroldo de Campos se apóia nas palavras de Octavio Paz, em *Transblanco*, que salientam o descobrimento de “uma verdadeira topologia poética. À parte dessa função de exploração e invenção, a poesia concreta é por si mesma uma crítica do pensamento discursivo e, assim, uma crítica de nossa civilização. (...) A negação do discurso pelo discurso é talvez o que define toda a grande poesia do Ocidente, desde Mallarmé até nossos dias.”²⁶

No Brasil, portanto, o concretismo tanto sofreu influências de um novo conceito de composição e um novo conceito de forma, promovidos pelas vanguardas, quanto foi uma grande referência para a literatura contemporânea, especialmente nos seguintes aspectos:

- o trabalho com o espaço (“o descobrimento de uma nova topologia poética”);
- o isomorfismo ou a equivalência entre conteúdo e forma;
- o rompimento com a organização linear e aditiva tradicional.

Em suma, todo o processo de experimentação, desde Mallarmé até os dias atuais, abre um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o

²⁴ CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *A certeza de influência*. Disponível em: <www.secrel.com.br/jpoesia/har08.html>. Acesso em: 27 jul. 2005. Entrevista concedida à Folha de S. Paulo, *Caderno Mais!*, 8 dez. 1996.

²⁵ MENEZES, Philadelpho. *Poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998. p. 37.

²⁶ PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 110-111.

qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação, do mosaico do jornal ao cinema (...) e às técnicas publicitárias.²⁷

É nesse contexto de experimentação do uso da linguagem que a obra de Xavier se insere, pois, utilizando-se de artifícios da linguagem cinematográfica e da incorporação de outras linguagens e de outros suportes para o texto escrito, vem ao encontro das colocações de Walter Benjamin, em 1928, a respeito da passagem da escrita na sua forma tradicional para novas possibilidades de construção textual.

Se ao longo de séculos, pouco a pouco, ela [a escrita] se foi deixando deitar ao chão, da ereta inscrição ao oblíquo manuscrito jazendo na escrivaninha, até finalmente acamar-se no livro impresso, ei-la agora que se reergue lentamente do solo. O jornal quase necessariamente é lido na vertical (...) e não na horizontal; filme e anúncio impõem à escrita a plena ditadura da verticalidade. E antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, terá desabado sobre seus olhos um turbilhão tão denso de letras móveis, coloridas, litigantes, que as chances de seu adentramento no arcaico estilo do livro já estarão reduzidas a um mínimo. Nuvens de letras-gafanhotos, que já hoje obscurecem o sol do suposto espírito aos habitantes das metrópoles, tornar-se-ão cada vez mais espessas, com a sucessão dos anos.²⁸

A citação de Benjamin, para esta dissertação, caminha no sentido de valorizar o trabalho de Xavier de ressignificação da relação entre palavra e imagem. Jornal, filme, anúncio, citados por Benjamin como alternativas ao livro, são trazidos para dentro do livro ou para a página de jornal, por Xavier, expandindo-se e mesclando-se às propostas de inovação na linguagem, desde Mallarmé, passando por Marinetti, Apollinaire, Pound, Cummings, Joyce, poesia concreta, poesia e prosa contemporâneas, e o que mais estiver por vir.

1.2 Pós-modernismo/pós-modernidade em debate: nos espaços da terminologia

Considerando as classificações vigentes na literatura, a obra de Xavier pode ser inserida no pós-modernismo da literatura brasileira. Porém, as questões de classificação e nomenclatura, no que se refere ao pós-modernismo, são um pouco mais

²⁷ CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, *Mallarmé*, op. cit., p. 25-27, 28, 120.

²⁸ BENJAMIN, Walter. Uma profecia de Walter Benjamin. In: CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, *Mallarmé*, op. cit., p. 205-206.

complexas do que possam parecer. Como ponto de partida para essa discussão, citam-se as palavras de Leyla Perrone-Moisés, importantes para tornar possível a análise, mais adiante, dos limites que categorizações e nomenclaturas relativas à pós-modernidade acabam impondo. Segundo Perrone-Moisés,

Considerada como um “movimento” estético-filosófico, a pós-modernidade começou no fim do século XIX (com Nietzsche, para Vattimo), no fim dos anos 50 (para Lyotard, Foster e outros), nos anos 60 (para Jameson), “em algum ponto entre 1968 e 1972” (para Harvey), etc. Há, entretanto, um certo consenso: começou depois da Segunda Guerra Mundial, manifestou-se mais claramente na arquitetura, generalizou-se no discurso teórico a partir do “pós-estruturalismo” francês e tornou-se discurso dominante nos meios acadêmicos norte-americanos.²⁹

Nessas poucas palavras, já é possível perceber uma diversidade de conceitos, bem como muitos questionamentos a respeito não só da origem da pós-modernidade, mas também de sua vigência ainda nesses primeiros anos do século XXI. Enfim, o consenso parece difícil de ser obtido. Para Perrone-Moisés, “a definição do pós-moderno oscila conforme a atitude do teórico diante do fenômeno, que pode ser a de elogio-adesão (Vattimo), de simpatia moderada (Hutcheon), de constatação mais ou menos crítica (Lyotard, Harvey), de crítica negativa mesclada ao fascínio (Jameson), de rejeição (Habermas, Eagleton).”

Primeiramente, é preciso destacar a opinião de David Lyon, segundo o qual “no exato momento em que tentamos descrever o pós-moderno, já tropeçamos com o moderno.” Para ele, o conceito de modernidade tem uma história longa:

No século quinto, o termo latino *modernus* foi usado para distinguir o cristão oficial presente do romano pagão passado. Mas o Iluminismo francês firmou o termo mais como o utilizamos hoje. Os *philosophes* enunciaram que a disputa entre os *anciens* e os *modernes* estava sendo resolvida em favor dos últimos. A civilização moderna pós-medieval, baseada acima de tudo na Razão, era superior.³⁰

²⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 181.

³⁰ LYON, David. *Pós-modernidade*. 2. ed. Tradução: Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 1998. p. 10, 35, 47.

O termo modernidade, portanto, segundo Lyon, “se aplica à ordem social que emergiu depois do Iluminismo” (mesmo que as raízes da modernidade se estendam a épocas anteriores), estando o mundo moderno marcado pela rejeição ou marginalização à tradição, bem como pela forte relação com a crença no progresso e com poder da razão humana. Lyon também salienta as conseqüências ou efeitos globais da modernidade, inaugurando uma nova ordem social e introduzindo mudanças em escala sem precedentes, contexto esse muito semelhante ao que se verificou no fim do século XX.

Antes de identificar características e elementos do pós-modernismo na literatura brasileira e, mais especificamente, na obra de Valêncio Xavier, convém entrar “nos espaços da terminologia” para verificar alguns conceitos frequentemente encontrados em textos teóricos sobre esse assunto: *pós-moderno*, *pós-modernidade* e *pós-modernismo*. Para Domício Proença Filho³¹, o termo *pós-moderno* ora vem sendo associado à *época pós-moderna* (época da história que sucede a época moderna, desde meados de 1875), ora ao *pós-modernismo* (estilo que se manifesta em várias artes, especialmente nas três últimas décadas), ora a *corrente pós-moderna* ou *pós-estruturalista* (tendência filosófica francesa contemporânea). O conceito de *pós-modernidade*, por sua vez, relaciona-se à “condição geral da sociedade e da cultura (...) na citada época pós-moderna”³², que se estende desde 1950 até a atualidade (o autor ressalta que o ano 1950 é motivo de discussão, pois há teóricos que consideram os anos 60 ou os anos 70 do século XX).

Na visão de Lyon, a “pós-modernidade é um conceito multifacetado”, sendo entendida mais como “problemática” que direciona para questões relativas às mudanças sociais contemporâneas. Para ele,

trata-se de um conceito que nos convida a participar de um debate sobre a natureza e a direção das sociedades atuais, num contexto globalizado. (...) Mudanças sociais e culturais sem precedentes estão acontecendo; se “pós-modernidade” é ou não o melhor termo para consubstanciar essas mudanças é uma questão controversa. O importante é perceber o que está

³¹ PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988. p. 10-15.

³² Ibid., p. 12.

acontecendo, e não simplesmente adotar um conceito e utilizá-lo para captar o que acontece. “Pós-modernidade é um termo que, para o momento, cumpre bem sua finalidade.”³³

Lyon também sugere uma diferenciação conceitual entre as nomenclaturas pós-moderno, pós-modernismo e pós-modernidade:

O pós-moderno se refere acima de tudo ao esgotamento da modernidade. Como artifício analítico grosseiro, é interessante fazer a distinção entre pós-modernismo, quando a ênfase se dá sobre o cultural, e pós-modernidade, quando a ênfase se dá sobre o social. (...) “Pós-modernismo”, então, se refere aos fenômenos culturais e intelectuais. (...) A “pós-modernidade”, por outro lado, enquanto ainda se concentra no esgotamento da modernidade, tem a ver com mudanças sociais (...).³⁴

No artigo *Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?*, Tânia Pellegrini discute a existência, a definição, a cronologia e a aplicabilidade da questão da pós-modernidade na ficção brasileira contemporânea, entendida como a que vem sendo produzida a partir dos anos 70 do século XX. Segundo ela, o termo *pós-moderno* começou a se difundir apenas a partir da década de 70 do século XX, com “o surgimento de *Boundary 2 – Journal of Postmodern Literature and Culture*, em 1972”, que estabeleceu a idéia de pós-moderno como uma referência coletiva³⁵.

Ainda no artigo, Pellegrini esclarece que, ao contrário do que afirmam algumas interpretações, o termo tem origem no interior da crítica de literatura e não da arquitetura. Para esclarecer essa questão, tece comentários sobre o ensaio de Ihab Hassan (1971) – *POSTmoderISM: a paracritical bibliography*, no qual se encontra o conceito de pós-moderno como uma radicalização ou repúdio aos traços do modernismo, seja na literatura, seja nas artes visuais, na música, na tecnologia e na sensibilidade em geral –, anterior, portanto, ao texto *Learning from Las Vegas* (1972), de Robert Venturi, que defende um “novo estilo, mais heterogêneo exuberante e popular do que o ‘monótono’ e ‘purista’ modernismo arquitetônico”. Teria sido o texto de Venturi, segundo Pellegrini, o responsável por projetar o termo como originário da

³³ LYON, op. cit., p. 128.

³⁴ Ibid., p. 16-17.

³⁵ Tânia Pellegrini ressalta que os termos “pós-moderno” e “pós-modernismo” envolvem questões conceituais mais específicas, razão pela qual os considera, para os objetivos do seu artigo, como sinônimos.

arquitetura. A autora chama ainda atenção para o texto de Charles Jenks, *Language of post-modern architecture* (1977), no qual o termo pós-moderno é consagrado como um

estilo eclético, híbrido, que se utiliza de uma sintaxe ao mesmo tempo moderna e histórica, falando tanto ao gosto educado quanto à sensibilidade popular; proclama o novo estilo como o de um mundo civilizado e plural, em que “não existem mais vanguardas” nem “inimigos a vencer”, pois a “informação importa mais que a produção.”³⁶

Para José Guilherme Merquior³⁷, diferentemente da idéia defendida por Pellegrini, o conceito de pós-moderno foi inicialmente empregado na História da Arte, basicamente ligado à arquitetura. Da mesma forma, para Jair Ferreira dos Santos o surgimento desse conceito estaria associado à arte visual (anos 50 do século XX, na arquitetura inicialmente e depois na pintura e na escultura) e não à arte literária. Segundo ele,

pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50, toma corpo com a arte Pop nos anos 60, cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70, como crítica da cultura ocidental, e amadurece hoje, alastrando-se na moda, no cinema, na música e no cotidiano programado pela *tecnociência* (ciência + tecnologia invadindo o cotidiano com desde alimentos processados até microcomputadores), sem que ninguém saiba se é decadência ou renascimento cultural.³⁸

A verdade é que as teorizações estrangeiras e o pensamento brasileiro “oscilam entre o entendimento do pós-moderno como ruptura (o caso de Lyotard e Jameson, por exemplo), sendo que então teríamos um conceito de periodização, ou como continuidade em relação ao moderno (Habermas, Hutcheon), apenas com mudanças estilísticas que não constituiriam um novo paradigma.”³⁹

³⁶ PELLEGRINI, op. cit., p. 55.

³⁷ MERQUIOR, José Guilherme. *Aranha e abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna*.

Disponível em: <www.orbita.starmedia.com/pensadores_brasileiros/Diversos/merquior-aranha_e_abelha.htm>. Acesso em: 21 dez. 2003.

³⁸ SANTOS, op. cit., p. 7-8.

³⁹ PELLEGRINI, op. cit., p. 58.

François Lyotard, em *A condição pós-moderna* (1979), associa o termo pós-modernismo a uma “idéia de periodização dependente de transformações sociais”⁴⁰, ou seja, a “condição pós-moderna” estaria relacionada à emergência de uma sociedade pós-industrial e se revelaria, principalmente, na perda da legitimidade das grandes narrativas.

Mesmo Lyotard tendo produzido uma obra cuja apreciação se refere ao conhecimento e à natureza da informação na pesquisa científica no final do século XX, seus conceitos adquirem muita importância para a compreensão de uma nova conjuntura que fez surgir conceitos que foram reunidos sob a nomenclatura “pós-modernismo”.

De acordo com Lyotard, o termo “pós-moderno” designa “o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final no século XIX”, transformações essas situadas em relação à crise dos relatos, em que “a função narrativa perde seus atores, os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo”.

Lyotard vê a perda do poder das narrativas centralizadoras como algo positivo, uma vez que a proliferação dos jogos de linguagem põe em cheque o consenso e valorizam a diversidade na prática científica, tornando-a mais capaz de tolerância dos seus próprios limites (uma “perspectiva cosmopolita”, nas palavras de Lyotard).

Com base nesse contexto, Lyotard aponta que “nasce uma sociedade que se baseia menos numa antropologia newtoniana (como o estruturalismo ou a teoria dos sistemas) e mais numa pragmática das partículas de linguagem. Existem muitos jogos de linguagem diferentes; trata-se da heterogeneidade dos elementos.”⁴¹

Jürgen Habermas, também em 1979, em resposta à “condição pós-moderna” de Lyotard, vê a pós-modernidade como um projeto ainda inconcluso, “embora se reconheça que o espírito da modernidade estética, com o seu sentido de tempo presente apontando para um futuro heróico, representado pelas vanguardas, envelheceu.”⁴²

⁴⁰ PELLEGRINI, op. cit., p. 55.

⁴¹ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 9. ed. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. xvi.

⁴² PELLEGRINI, op. cit., p. 56.

No Brasil, José Guilherme Merquior e Sérgio Paulo Rouanet seguem a idéia habermasiana de pós-modernidade. Merquior traz, em seu texto *Aranha e abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna*, uma interessante análise da estética pós-moderna. Fala de uma dialética entre “a superorganização e a desordem deliberada”. Isso o leva a concluir que, na estética pós-moderna, há dois “programas” principais:

Por um lado, há uma ênfase na estrutura. (...) A arte estruturalista (...) oferece infindáveis transformações de forma e significado desvinculados de um ponto de vista transcendental ou a autoridade do eu. A literatura da “morte do autor” é seu exemplo melhor conhecido (...). Por outro lado, há muitas correntes pós-modernas que enfatizam o aleatório antes que a estrutura. (...) Podemos resumir a discussão geral, dizendo que a estética pós-moderna permite duas autodefinições: uma estruturalista e outra neodadaísta.⁴³

Para Merquior, corroborando a idéia de Habermas, o “pós-modernismo é em grande parte uma seqüência, antes que uma negação, do modernismo – sem qualquer aprimoramento visível. O pós-modernismo é, no melhor dos casos, um ultramodernismo.” Concorde com Habermas e Merquior o autor e crítico Silviano Santiago⁴⁴ (citado por Carneiro), que entende o “pós-modernismo não como oposição, mas como suplementação do moderno”.

Ainda para corroborar essa idéia, Tereza Virginia de Almeida está entre os que se recusam a qualquer tentativa de periodização. Não compreende o pós-modernismo como mais um estilo e refuta a concepção do pós-modernismo como “uma lista de características capazes de definir as manifestações artísticas contemporâneas, considerando o fim da arte moderna e a emergência de um novo paradigma.”

Almeida propõe uma discussão a respeito da indefinição dos termos pós-moderno e pós-modernismo e, ao mesmo tempo, põe em cheque a “prática de classificação da produção artística através de períodos enquanto forma de convenção historiográfica”. Nesse sentido, “a funcionalidade da emergência do debate sobre o pós-modernismo não está, portanto, somente em permitir classificar e definir as

⁴³ MERQUIOR, op. cit.

⁴⁴ SANTIAGO, Silviano. Em liberdade. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, apud CARNEIRO, op. cit.

produções artísticas contemporâneas, mas em possibilitar pensar e repensar períodos e estilos de época e, mais especificamente, o próprio pós-modernismo.”⁴⁵

Almeida compreende o pós-moderno como um “olhar” (que ela chama de “olhar pós-moderno”): “pensar o pós-moderno como um olhar, como uma estratégia de leitura, é operar no centro de uma perspectiva que se encaminha no sentido de desnaturalizar as representações através das quais se concebe a realidade.”⁴⁶

Para Jean Baudrillard⁴⁷, o foco da pós-modernidade está na proliferação da imagem-signo, isto é, a explosão da cultura na vida cotidiana, que se vê invadida por uma multiplicidade de signos que pode colocar em dúvida a distinção entre realidade e ficção.

Frederic Jameson (1985) também aponta para uma ruptura estética (nesse sentido vê a pós-modernidade como um conceito de periodização, assim como Lyotard) e um surgimento de uma nova subjetividade em virtude de alterações concretas de ordem econômica e social. Assim, a “cultura necessariamente torna-se coextensiva da própria economia, como uma espécie de ‘segunda natureza’ do capitalismo, uma segunda pele em que cada poro está impregnado da cor do dinheiro.”⁴⁸

Jameson aponta três elementos fundamentais para caracterizar a pós-modernidade:

- 1) a expansão dos sentidos e do corpo (ou experiência de hiper-espacos, na arquitetura);
- 2) o ser humano desconexo da experiência, em virtude da fragmentação do tempo, o que leva à perda do senso de memória, de temporalidade e da história como narrativa em relação à vida do indivíduo;
- 3) a hegemonia da representação ou a transformação da realidade em imagem.

⁴⁵ ALMEIDA, op. cit., p. 5, 7.

⁴⁶ Ibid., p. 123.

⁴⁷ BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. Lisboa: Edições 70; Rio de Janeiro: Elfos, 1995. p. 11.

⁴⁸ ALMEIDA, op. cit., p. 57.

Na mesma linha de Baudrillard, Jameson aponta para o papel mediador da cultura na contemporaneidade, isto é, a inseparabilidade da esfera cultural e da produção no espaço pós-moderno.

Como consequência, a cultura pós-moderna, para Jameson, teria as seguintes características, entre outras:

- predomínio dos artefatos visuais (em detrimento do predomínio do verbal característico da modernidade);
- dissolução das fronteiras entre cultura erudita e cultura popular;
- o simulacro (proliferação de imagens, consumidas em todo o planeta, cujos referentes iniciais já se perderam);
- o pastiche (canibalização acrítica dos estilos do passado);
- fim do tempo das grandes obras de arte individuais.

Diferentemente de Jameson, Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo*, entende o pós-modernismo não como um conceito de periodização ou de poética, mas sim uma “problemática”⁴⁹, aproximando-se muito da visão de Lyon. Nesse sentido, Hutcheon não vê a instauração de um novo paradigma, mas uma interiorização de “conceitos que perpassam a contemporaneidade, tais como verdade, realidade, representação, referência, subjetividade. O pós-moderno, para ela, instaura a possibilidade do provisório, da contradição, da quebra das fronteiras entre os diversos campos do saber e do fazer artístico.”⁵⁰

No livro *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção* (1996), de Nizia Villaça, estão presentes as idéias de Hutcheon e Lyotard, ou seja, o entendimento do momento atual de problematização, devido às opções pela “multiplicidade de paradigmas, pelos paradoxos, pelas microabordagens em substituição à ortodoxia, aos

⁴⁹ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

⁵⁰ PELLEGRINI, op. cit., p. 57.

macrodiagnósticos, às totalizações provenientes do desejo característico do racionalismo.”⁵¹

As palavras de Tânia Pellegrini servem para concluir essa rápida comparação entre alguns dos mais importantes teóricos do pós-modernismo, enfatizando o que já foi anteriormente citado, isto é, o entendimento do pós-modernismo como ruptura ou como continuidade em relação ao moderno. Acrescenta, ainda, que no Brasil, mais especificamente, distinguem-se três etapas sucessivas:

uma primeira, em que se importam os conceitos e teorias estrangeiras, incorporando ao pensamento de alguns teóricos brasileiros; uma outra, em seguida, em que se acirram as discussões sobre os aspectos mais específicos do pós-moderno, como, por exemplo, o fim da noção de história, o fim das vanguardas, a morte do sujeito, a fragmentação textual, a intertextualidade, etc.; e uma terceira, em que, salvo engano, estabelece-se uma espécie de relativo consenso em torno de três aspectos: o fim das grandes narrativas, a problematização da relação com a história e a transformação do sujeito. E, a partir daí, o assunto praticamente fica ‘fora de pauta’.⁵²

Mesmo com a diversidade de autores e idéias expostos até aqui, faz-se a opção, para esta dissertação, por seguir os conceitos e teorizações de Lyotard, Baudrillard e Jameson, considerando a relevância do estudo desses autores para a obra de Xavier.

Para Lyotard, segundo o qual a pós-modernidade deve ser considerada como ruptura em relação à modernidade, na sociedade e na cultura contemporânea (ou sociedade pós-industrial ou cultura pós-moderna) o grande relato perdeu sua credibilidade, isto é, “as delimitações clássicas dos diversos campos científicos passam ao mesmo tempo por um questionamento: disciplinas desaparecem, invasões se produzem nas fronteiras das ciências, de onde nascem novos campos.” Em outras palavras, “fronteiras não cessam de se deslocar.”⁵³

Em *A condição pós-moderna*, Lyotard tenta situar as mudanças ocorridas como consequência da crise dos relatos e a gradual perda de poder das grandes narrativas (como marxismo, iluminismo, etc.). Como consequência, a ciência dilui-se em especialismos ou um modo particular de proceder, o que Lyotard chama de “jogos de

⁵¹ VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996. p. 8, apud PELLEGRINI, op. cit., p. 58.

⁵² PELLEGRINI, op.cit., p. 59.

⁵³ LYOTARD, *A condição...*, op. cit., p. 71.

linguagem”, que por seu caráter múltiplo e incompatível apontam para a fragmentação verificável nas das micronarrativas.

Para Pellegrini, citando Lyotard⁵⁴, a principal característica da “condição pós-moderna” é a perda da credibilidade das narrativas canônicas, em todas as áreas, de vez que, ao perder os grandes heróis, os grandes périclos e o grande objetivo, a função narrativa “se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também prescritivos, descritivos, etc. (...) Cada um de nós vive em muitas dessas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis.”⁵⁵

Fragmentação, descontinuidade e multiplicidade, portanto, são elementos do texto de Xavier que refletem o “estado da cultura pós-moderna”, nas palavras de Lyotard. Valêncio Xavier se insere nessa discussão, porque se enquadra perfeitamente na colocação de Pellegrini, citando Lyotard: uma narrativa que “se dispersa em nuvens de elementos de linguagem (...)”.

Considerando Baudrillard, é relevante para o estudo que aqui se propõe o fato de que, na pós-modernidade os signos não precisam necessariamente ter contato verificável com o mundo que representam: é o simulacro, ou seja, a possibilidade de substituir o real por uma versão que produz um efeito eficaz de realidade. Esse é o processo pelo qual a representação vai gradualmente perdendo o contato com o real.

E, no caso de Jameson⁵⁶, é importante considerar a interpretação da nova conjuntura a partir da leitura do social como estando determinado pela esfera cultural. Jameson entende o pós-moderno como sinal de transformações culturais e o explica como um reflexo de modificações no conjunto dos processos sociais e no âmbito de uma nova ordem econômica. Para ele, “tudo em nossa vida social tornou-se cultural”⁵⁷, na medida em que a produção de mercadorias e o aumento das tecnologias

⁵⁴ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 16.

⁵⁵ PELLEGRINI, op. cit., p. 55.

⁵⁶ Assim como Lyotard, Jameson conceitua a pós-modernidade como ruptura e periodização, opção que passa a ser aceita para efeitos desta dissertação, conforme comentando anteriormente.

⁵⁷ JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução: Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996. p. 74.

de informação levaram a uma cultura da representação, ficando as relações sociais saturadas ou impregnadas de signos culturais em constante mutação.

É nesse contexto de transformações sociais e culturais que a arte literária da pós-modernidade se constitui num reflexo da sua época. A acelerada mudança de valores que domina a contemporaneidade, a despersonalização, a sensação de irrealidade do indivíduo, entre outros fatores, estão presentes nas narrativas contemporâneas, e a obra de Xavier carrega consigo muito da ambiência e condição pós-modernas, em que “espetáculo, simulação, sedução, constituem jogos com signos. A este universo informacional, sem peso e desreferencializado, só pode corresponder um sujeito informatizado, leve e sem conteúdo. É o Narciso dessubstancializado. Narcisismo (...) e dessubstancialização (falta de identidade, sentimento de vazio) resumem o sujeito pós-moderno.”⁵⁸

Além da ambiência pós-moderna, Santos⁵⁹ reflete também sobre a “condição pós-moderna”. Segundo ele, “condição quer dizer: como é que as pessoas sentem e representam para si mesmas o mundo em que vivem. Ora, a condição pós-moderna é precisamente a dificuldade de sentir e representar o mundo onde se vive.”

Na tentativa de superar essa dificuldade, Xavier escreve para encontrar-se no turbilhão do tempo: um tempo vivido, mas que ainda continua na lembrança. É a escrita enquanto um meio e uma justificação do existir, assunto que vai ser abordado no capítulo 3.

Mas como tudo o que visto até aqui se traduz na obra de Xavier? Ou seja, de que instrumental o autor lança mão para concretizar sua escritura? É o que se pretende abordar no próximo capítulo.

⁵⁸ SANTOS, op. cit., p. 102.

⁵⁹ Ibid., p. 18.

CAPÍTULO 2 – A ESCRITURA DE VALÊNCIO XAVIER

Para retomar o que foi visto no capítulo 1 e anunciar o que vai se abordar neste capítulo, vale destacar as palavras de Raquel Loth, que vêm ao encontro do que se deseja explicitar nesta dissertação. Loth coloca que há “autores que se preocuparam formalmente em quebrar a estrutura linear do texto impresso, desde os antigos acrósticos, passando por Mallarmé, até os poetas concretistas (...)”⁶⁰ Entre esses autores, certamente, está Valêncio Xavier.

O processo de construção textual de Xavier representa uma renovação ao já estabelecido em relação à narrativa. É um texto que se propõe a ser desvendado pelo leitor e que exige uma capacidade de relacionar os sentidos, distribuídos como pistas ao longo da narrativa. De acordo com Marta Moraes da Costa⁶¹, “ao misturar prosa e verso, texto didático e texto jornalístico, publicidade e letra de canções, jogos de enigma e anúncios fúnebres, números/letras e pontuação, formam-se imagens e sentidos que, distribuídos pelo espaço em branco (ou preto) da página, cobram um desempenho do leitor, que se torna parte do texto.”

Nesse sentido, pode-se pensar na obra de Valêncio Xavier como escritura, que, segundo Roland Barthes⁶², “é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível, nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal”. Os significantes, na visão de Barthes, são uma espécie de mediadores materiais do significado, isto é, o significante é um elemento do signo que impressiona os sentidos do leitor, de maneira que signos visuais também podem ser considerados significantes.

Seja nos textos de Xavier em livro seja naqueles publicados em jornal, há sempre uma preocupação em relacionar diferentes linguagens com o intuito de buscar

⁶⁰ LOTH, Raquel Wandelli. *Hipertexto: o passado rejuvenescido*. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/%7Ewandelli/literatura/canon.html>>. Acesso em: 11 nov. 2007.

⁶¹ COSTA, Marta Moraes da. Os ventríloquos da morte, textos de Valêncio Xavier e Luís Antônio Giron. In: GUIMARÃES, Marcella Lopes (Org.). *Literatura dos anos 90: diversidades cultural e recepcional*. Curitiba: Juruá, 2003. p. 74.

⁶² BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 13.

novas maneiras de montagem do texto. Em grande parte deles, há a reversibilidade e as diversas portas de entrada de que trata Barthes em relação ao conceito de escritura.

Ainda de acordo com Barthes, que defendeu a idéia de escritura em *O prazer do texto*, *S/Z*, entre outras obras, o “texto enquanto escritura vem a ser um espaço de circulação, de captura, de articulação de discursos, em que se destaca a escritura e a leitura, não subentendendo nenhuma gramática, mas o desejo de escrever que provoca o atravessar as fronteiras, o deslocar das barreiras das regras, estabelecendo assim, movimentos no campo da linguagem.”⁶³ Por extensão, tal conceito pode ser aplicado a textos verbais e não-verbais, mesmo que o conceito originalmente concebido por Barthes privilegie textos verbais.

Esses e outros aspectos serão neste capítulo analisados com mais detalhes, com o intuito de evidenciar o processo criativo e de montagem do texto. Entre os aspectos principais, estão aqueles que servem de elementos caracterizadores da obra de Xavier, com destaque a três deles, fundamentais para entender a experimentação criativa do autor:

- a intertextualidade e a estruturação hipertextual;
- a fragmentação do texto e a quebra da linearidade da narrativa;
- o processo de montagem.

2.1 Intertextualidade e estruturação hipertextual

2.1.1 O hipertexto literário e o surgimento de uma nova textualidade

Novamente cabe aqui citar as palavras de Benjamin sobre a evolução dos suportes de escrita.

Analisando as palavras de Benjamin na confortável posição de um observador dos fatos da história, pode-se dizer que, no fim século XIX e no início do século XX, a arte se volta para a prática em torno dos limites da linguagem e, como consequência,

⁶³ BORBA, op. cit., p. 24.

verifica-se uma maior aproximação entre imagem e texto, bem como um maior intercâmbio entre a arte literária, as artes plásticas e visuais, e o jornalismo.

Nos dias de hoje, verifica-se que a evolução dos suportes de escrita, apontada por Benjamin, realmente se confirmou, porém, como aponta McLuhan⁶⁴, crescem as estatísticas de publicação de exemplares de livros impressos. Isso significa que, mesmo que se tenham modificado os meios de transmissão de informação, a tendência da cultura em direção ao oral e ao acústico não fazem com que o livro se torne obsoleto, mas sim adquira novos papéis. No caso de Valêncio Xavier, o livro comporta os demais textos, demais linguagens e os novos papéis.

Ao dizer que “o meio é a mensagem”, McLuhan chama a atenção para a discussão do fim da hegemonia da Galáxia de Gutemberg, “deslocando a cultura tipográfica do centro que ocupou durante cerca de cinco séculos, para dar lugar a uma nova configuração cultural que se formava, com os meios elétricos como centro, e que chamou de Aldeia Global.”⁶⁵

Xavier, com seu trabalho textual, não desloca a cultura tipográfica do centro que ocupa há quase cinco séculos, mas a ressignifica, trazendo à discussão uma nova textualidade, que considera o impresso, mas não desconsidera “as novas formas de pensar, sentir e de se relacionar no mundo, apontando desde então as transformações que geraram a cultura contemporânea (ou pós-moderna), que, a maioria, como ‘peixes imersos num aquário’, não percebia o que se passava à sua volta, e que só a partir dos anos 1980 começou a ser discutida (...).”⁶⁶

⁶⁴ MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 4. ed. Tradução: Decio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 249.

⁶⁵ BRAGANÇA, Aníbal. O pretérito futuro do livro. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras, 2005. p. 491. Coleção Histórias de Leitura.

⁶⁶ Ibid., p. 493.

A escritura de Valêncio Xavier, nesse sentido, vai muito além da intertextualidade⁶⁷ como referência a outros textos. Segundo Benjamin, “a escritura tornou-se, junto com a linguagem, um arquivo de semelhanças não-sensíveis, de correspondências imateriais. Quando Benjamin aborda, em seus estudos sobre a modernidade, o papel do arquivo, ele o define como não-classificatório, não-organizado, não-hierárquico, composto por fragmentos, funcionando como um depósito de lembranças (...).”⁶⁸ O livro, para Xavier, torna-se arquivo, em virtude do seu caráter agregador, mesmo que de fragmentos, porém fragmentos que, montados com (ou ao lado de) outros, contam uma história.

Considerando a obra de Xavier, é fundamental o conceito de escritura enquanto arquivo proposto por Benjamin. É desse artifício que Xavier se utiliza, na medida em que transforma sua biblioteca ou sua videoteca particular (pelo menos três locais, na sua casa) em um “livro-arquivo” ou uma “página-de-jornal-arquivo”, ou seja, seu “depósito de lembranças”. Assim, tem-se, no momento da leitura, o livro ou o jornal como uma extensão da memória, que na verdade é uma “biblioteca infinita”⁶⁹, (tomando esse termo de empréstimo de Borges).

Se a obra de Xavier vai além da intertextualidade como citação a outros textos, e se se está sugerindo a discussão de uma nova textualidade, é preciso reunir instrumental de análise para compreender que, mais do que uma narrativa inovadora

⁶⁷ A noção de intertextualidade foi introduzida por Júlia Kristeva por influência da noção de dialogismo de Bakhtin (o princípio dialógico permeia a linguagem e confere sentido ao discurso, que é elaborado sempre a partir de outros textos). Assim, para Kristeva a linguagem é um diálogo de textos, ou seja, todo texto é um “mosaico de citações” ou qualquer texto é a absorção e a transformação de outros. Júlia Kristeva que foi a primeira a empregar a expressão “intertextualidade”, na década de 60 do século XX, desfazendo a idéia do autor como única fonte do texto, que não é o produto do trabalho de “escritura” de um único autor, mas é uma permutação de textos: no espaço de um texto, vários enunciados, vindos de outros textos, cruzam-se e neutralizam-se. (Cf. KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.)

⁶⁸ BORBA, op. cit., p. 31.

⁶⁹ Uma biblioteca gigantesca é formada de infinitas galerias hexagonais (com cinco prateleiras de cada lado, cada prateleira contendo trinta e cinco livros, cada livro com quatrocentas e dez páginas, cada página com quarenta linhas e cada linha, contendo, oitenta letras). Os livros não possuem título, mas são organizados formando coleções de símbolos, e por conta das diversas possibilidades de combinações das letras do alfabeto a biblioteca se tornou tão vasta que seria possível estabelecer infinitas possibilidades de arranjos de texto. (Cf. BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. 3. ed. Tradução: Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001. p. 91)

ou de vanguarda, a obra de Xavier se enquadra no que se está propondo chamar de **narrativa hipertextual**.

Para entender a obra de Xavier sob o viés da hipertextualidade, é preciso, antes de tudo, analisar a evolução do conceito de hipertexto, que pode ser compreendido tanto sob a ótica da literatura (hipertexto literário) quanto da informática (hipertexto digital).

O artigo *Narrativas hipertextuales: hacia una redefinición del concepto de hipertexto*, de Mariel Ortolano, é bastante esclarecedor em relação aos conceitos de hipertexto literário e hipertexto digital. Segundo Ortolano, o conceito de hipertexto foi bastante difundido em ensaios desde a década de 80 do século XX, provenientes tanto da informática (enfatizando a revolução cultural advinda das novas tecnologias da informação) quanto da teoria da literatura e dos estudos semiológicos, em que a definição de hipertexto designa uma modalidade de produção literária que promove uma relação entre textos literários. Tais estudos analisam a dimensão tecnológica do hipertexto (temas como o uso do texto digital e suas implicações, o futuro do livro, entre outros, estão presentes), bem como sua dimensão metafórica (estudos provenientes da semiótica, da teoria literária e da filosofia).

A proliferação dos estudos sobre hipertextos e a variedade de definições desse conceito acabaram gerando um certo caos conceitual, na visão de Ortolano, que procurou, a partir de alguns aportes teóricos, conceituar hipertexto como uma metáfora apta não apenas para caracterizar o texto digital ou uma modalidade de texto literário, mas também, num sentido mais amplo, para caracterizar as produções culturais contemporâneas.

Para isso, Ortolano propõe uma redefinição do conceito de hipertexto (que vem ao encontro do que se quer demonstrar aqui em relação à produção literária de Xavier) a partir da revisão de diferentes acepções que o termo assumiu em autores de diversas disciplinas, com a intenção de “reunir critérios apenas aparentemente contraditórios”⁷⁰.

⁷⁰ ... unificar criterios que pueden ser contradictorios sólo en apariencia. (ORTOLANO, Mariel. *Narrativas hipertextuales: hacia una redefinición del concepto de hipertexto*. Disponível em:

Assim, cita inicialmente o engenheiro norte-americano Theodore Nelson como sendo o primeiro a utilizar o termo “hipertexto”, no ano de 1965, como uma nova modalidade de texto em computação, retomando assim as idéias do engenheiro Vannevar Bush, que em 1945 escreveu um artigo – atualmente considerado profético – descrevendo um projeto de um sistema de armazenamento de informações e conhecimento em que cada usuário poderia interconectar-se a todo tipo de documentos para criar outros. Nelson inventou

um sistema de arquivamento de informação que deu origem a atual Internet. Seu sistema, batizado por ele de Xanadu⁷¹, permite a transmissão de documentos interconectados. A estrutura de Xanadu foi concebida como uma rede destinada a disponibilizar milhões de documentos a milhões de usuários que simultaneamente seguem as conexões e aberturas através do corpo de um hipertexto em contínuo crescimento. Para Nelson, o pensamento e a fala são intrinsecamente hipertextuais. Somente quando escrevemos reordenamos as idéias que surgiram de maneira arbórea e as colocamos numa seqüência requerida pela língua escrita. O texto, segundo Nelson, pode ser compreendido somente como uma estrutura em evolução, quase proteiforme. A partir dessa idéia de Nelson, o termo se aplicou ao âmbito da informática e das ciberculturas a toda produção de textos que não fossem lineares ou seqüenciais.⁷²

Ao fundamentar o conceito de hipertexto como metáfora, Ortolano cita Pierre Lévy, que no livro *As tecnologias da inteligência* considera um aspecto tecnológico e um aspecto metafórico da hipertextualidade. O conceito de hipertexto para Lévy, explicado de uma maneira muito simples, é um conjunto de textos unidos por *links* e conexões. Porém, mais do que isso, Lévy utiliza esse conceito como metáfora de uma tecnologia intelectual que representa um trabalho de colaboração entre grupos de

<<http://culturamediatika.bitacorras.com/archivos/2005/09/26/narrativas-hipertextuales-hacia-una-redefinicion-del-concepto-de-hipertexto>>. Acesso em: 10 out. 2007.)

⁷¹ Em alusão à mansão construída pelo imperador Kublai Khan no poema de Coleridge, Nelson deu o nome Xanadu ao seu sistema como metáfora à capacidade de armazenamento da memória (o poema trata dos tesouros armazenados pela memória).

⁷² un sistema de archivación de información que dio origen a la actual Internet. Su sistema, al que bautizó **Xanadú**, permite la transmisión de documentos interconectados. La estructura de **Xanadú** es concebida como una red destinada a proveer millones de documentos a millones de usuarios que en forma simultánea siguen las conexiones y las ventanas a través del cuerpo de un **hipertexto** en continuo crecimiento. Para Nelson, el pensamiento y el habla son intrínsecamente hipertextuales. Sólo cuando escribimos reordenamos las ideas que surgieron de manera arborescente y las colocamos en la secuencia requerida por la lengua escrita. El texto, según Nelson, puede ser comprendido sólo como una estructura en evolución, casi proteiforme. A partir de esta idea de Nelson, el término se aplicó en el ámbito de la informática y de las ciberculturas a toda producción de textos que no fuese lineal o secuencial. (ORTOLANO, op.cit.)

máquinas (redes) e grupos de seres humanos (comunidades). Ortolano traz para essa análise de Lévy o estudo do filósofo argentino Alejandro Piscitelli, com o objetivo de explicar que, mesmo se podendo considerar a digitalidade como matéria do hipertexto, na acepção de Lévy, não é ela a sua condição única. Para Piscitelli, citado por Ortolano, “se poderia considerar que essa condição metafórica a que Levy se referia transforma [o hipertexto] em um conceito útil para descrever a estética e a cultura do nosso tempo: os acontecimentos não se desenvolvem linearmente, as possibilidades narrativas são múltiplas, as narrativas se desenvolvem como processos interativos entre autor e leitor”.⁷³

O que se está querendo dizer é que o hipertexto também se encontra em outros suportes além da digitalidade da rede de computadores, especialmente na literatura e no cinema (neste, por exemplo, isso se evidencia não apenas, num primeiro momento, na quebra da linearidade da narrativa, mas na proposição de uma nova linearidade). Nesse sentido, literatura e cinema, na contemporaneidade, são espaços culturais em que se podem reconhecer aspectos hipertextuais que requerem do leitor uma participação mais efetiva na atribuição de sentidos a um texto.

Já que o assunto é literatura, é necessário compreender de que maneira as idéias de Nelson em relação ao hipertexto passaram para o âmbito da teoria literária. As teorias de Nelson despertaram interesse em George Landow, professor de Literatura Inglesa da Universidade de Brown (EUA), que concebe hipertexto como um meio que conecta informações verbais e não-verbais, de maneira que se transformam radicalmente as experiências de leitura e escrita ou mesmo o conceito de texto.

Inspirado no enfoque semiótico de Barthes e na teoria da desconstrução de Derrida, para Landow o hipertexto

atomiza o texto de duas maneiras: de um lado, com relação à composição, elimina a linearidade do impresso, liberando cada parágrafo de sua posição dentro de uma ordem sequencial. Por outro lado, com relação à maneira de acesso a um hipertexto, destrói a idéia de

⁷³ bien podría considerarse que esa condición metafórica a la que Lévy se refería, lo transforma en “un concepto útil para describir la estética y la cultura de nuestro tiempo: los acontecimientos no se desenvuelven linealmente, las posibilidades narrativas son múltiples, las narrativas se desarrollan como procesos interactivos entre autor y lector”. (ORTOLANO, op. cit.)

um texto unitário e estável, de maneira que se reformulam os papéis tradicionais de autor e leitor. O hipertexto exige um leitor mais ativo, um leitor que não somente deva escolher suas rotas de leitura, mas que tenha a oportunidade de ler como se fosse o autor. À leitura linear que impõe o texto impresso se adiciona um hábito novo da leitura que surge do acesso ao hipertexto, uma leitura do arborescente ou em profundidade a partir de hipervínculos.⁷⁴

Isso sugere uma escrita em colaboração ou uma modalidade de escrita interativa, segundo Ortolano, com a contribuição de usuários (autores e leitores) que participam de contextos geográficos sociais e culturais diversos em tempos diversos. Vale ressaltar que essa interação não acontece com os textos de Xavier, por mais que ele procure a interação, sendo essa uma diferença fundamental entre o hipertexto literário e o eletrônico.

Ainda no âmbito da teoria da literatura, há outro entendimento do conceito de hipertexto, elaborado por Gerard Genette em *Palimpsestos* (1982), ensaio em que a noção de intertextualidade de Julia Kristeva é retomada e reformulada.⁷⁵

O conceito de hipertexto para Genette está inserido dentro de uma categoria mais abrangente, a de transtextualidade. Desse modo, um hipertexto seria todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples ou indireta. Ortolano cita um exemplo: *Ulisses*, de Joyce, seria um hipertexto da *Odisséia*, de Homero.

Na tentativa de conciliar os diversos conceitos de hipertexto, tanto os provenientes da informática quanto os advindos da teoria literária, Ortolano cita a definição de literatura dada pelo próprio Nelson, em um artigo de 1992: “um sistema em evolução de documentos interconectados. Em cada literatura em evolução existem contínuas interpretações e reinterpretações. O vínculo entre documentos auxilia a

⁷⁴ atomiza al texto de dos modos: por un lado, en relación con la composición, elimina la linealidad de la imprenta, liberando cada párrafo de su colocación dentro de un orden secuencial. Por otro lado, en relación con el modo con que se accede al hipertexto, destruye la idea de un texto unitario y estable, con lo cual, reformula los roles tradicionales del autor y el lector. El hipertexto reclama un lector más activo, un lector que no sólo debe elegir sus recorridos de lectura sino que tiene la oportunidad de leer como si fuera autor. A la lectura lineal que impone el texto impreso se agrega un nuevo hábito de lectura que surge del acceso al hipertexto, una lectura arborescente o en profundidad a partir de hipervínculos. (ORTOLANO, op. cit.)

⁷⁵ Ortolano comenta que o conceito de intertextualidade segundo Kristeva é muito semelhante à noção de hipertexto no âmbito da informática. Para Ortolano, Kristeva, citada por Genette em seu ensaio de 1982, concebe intertextualidade como a “percepción por parte del lector de relaciones entre una obra y otras que la precedieron o siguieron.”

seguir as conexões.”⁷⁶. A palavra “documento”, na definição de Nelson, pode ser entendida tanto como um arquivo físico quanto o ato de documentar alguma coisa para guardar. No caso de Valêncio Xavier, é preciso considerar não só essas duas noções, mas ir além, porque se está tratando de textos de várias linguagens.

Ortolano acrescenta que, em certo sentido, o hipertexto digital seria um sistema construído à imagem e semelhança do hipertexto literário, de vez que, nos últimos séculos, a literatura apresenta uma produção sob uma lógica hipertextual: Borges, por exemplo, com suas imagens de labirinto, de espelho, de biblioteca, sugere uma produção hipertextual como uma rede potencialmente infinita de conexões.⁷⁷

Na visão de Ortolano, portanto, “a literatura criou os primeiros hipertextos, e o hipertexto eletrônico seria a versão digital do hipertexto literário”.⁷⁸

Ortolano sugere, então, redefinir o conceito de hipertexto,

de modo que incluam também as contribuições de Genette, que certamente continuarão sendo valiosas na abordagem crítica da obra literária, mas considerando também outras noções. Com base na opinião do próprio criador do termo, Ted Nelson, que atribui a origem literária ao **hipertexto** eletrônico, acredito que o termo **hipertextualidade** poderia ser usado para caracterizar **as relações que se estabelecem entre um texto e outros textos, seja por inclusão por meio das nomeações ou de referências (intertextos, de acordo com Genette) ou por se basear um texto em textos anteriores (hipertextos) que lhe servem de modelo (hipotextos)**. Desse modo, reformulamos a taxionomia de Genette, que define o conceito como uma modalidade mais de relações transtextuais. Além da noção de Ted Nelson, considero o conceito de intertextualidade que Genette retoma de Julia Kristeva, que utiliza o termo intertexto de uma maneira mais genérica, muito similar ao conceito de **hipertexto** digital utilizado pelos teóricos das tecnologias da informação.⁷⁹

⁷⁶ un sistema en evolución de documentos interconectados. En cada literatura en evolución existen continuas interpretaciones y reinterpretaciones. El vínculo entre documentos nos ayuda a seguir las conexiones (ORTOLANO, op. cit.)

⁷⁷ Ortolano cita um artigo ensaio escrito por Jaime Alazraki (*El texto como palimpsesto. Lectura intertextual de Borges*), segundo o qual “las obras de Borges funcionan como espejo que invierte o revierte historias ya contadas. Para Borges escribir es releer un texto anterior, es reescribirlo”.

⁷⁸ la literatura creó los primeros **hipertextos**, de los que el **hipertexto** electrónico sería la versión digital. (ORTOLANO, op. cit.)

⁷⁹ de modo que incluya los aportes de Genette, que indudablemente seguirán siendo valiosos en el abordaje crítico de la obra literaria, pero teniendo en cuenta también otras nociones. En función de la opinión del propio creador del término, Ted Nelson, que atribuye origen literario al **hipertexto** electrónico, creo que podría utilizarse el término **hipertextualidad**, para caracterizar **las relaciones que se establecen entre un texto y otros textos, ya sea por inclusión por medio de citas o alusión (intertextos, según Genette) o por basarse un texto en otro u otros anteriores (hipertextos) que le sirven de modelo (hipotextos)**. Reformulamos de este modo la taxonomía de Genette, que define el concepto como una modalidad más de las relaciones transtextuales. Además de la noción de Ted

Assim, hipertexto, para Ortolano, “é todo o texto que remete a outros textos (literários, artísticos, filosóficos), por inclusão explícita ou implícita, por se basear em um modelo anterior ou em vários modelos, cuja construção é fragmentária – não-sequencial – e que propicia, conseqüentemente, uma modalidade de acesso diferente ao acesso do texto linear, uma modalidade de leitura arbórea ou em profundidade⁸⁰, característica essa que se aplica tanto ao suporte impresso quanto ao digital.

Essa análise é importante para retomar a idéia segundo a qual nos textos de Xavier é a hipertextualidade na página impressa que se verifica, aliada a outra característica básica das estruturas hipertextuais em geral, para muitos teóricos, que é a quebra da linearidade do texto ou da narrativa⁸¹.

A discussão que está sendo aqui colocada é considerar a escritura de Xavier como hipertextual, ressaltando que esse funcionamento textual não é exclusivo de ambientes virtuais, de vez que sempre estiveram presentes, segundo Cavalcante⁸², em nossa escrita, nas iluminuras dos textos medievais, ou nas notas de rodapé em textos científicos, por exemplo.

2.1.2 Hipertexto e leitor

Para a recepção dos textos de Xavier escritos para o jornal, é necessária abrangência e maior repertório do leitor desse veículo, sempre de olhar efêmero, em busca de informações. Para a identificação e relação de palavras e imagens propostas

Nelson, considero el concepto de intertextualidad que Genette retoma de Julia Kristeva, quien utiliza el término intertexto de un modo más genérico, muy similar al sentido que le dan los teóricos de las tecnologías de la información al **hipertexto** digital. (ORTOLANO, op. cit.)

⁸⁰ “es todo texto que remite a otros textos (literarios, artísticos, filosóficos), por inclusión explícita o implícita, por basarse en un modelo anterior o en varios, cuya construcción es fragmentaria – no secuencial –, y que propicia, por lo tanto, una modalidad de acceso diferente a la del texto lineal, una modalidad de lectura arbórea o en profundidad.” (ORTOLANO, op. cit)

⁸¹ BRAGA, Denise Bértoli. A comunicação interativa em ambiente hipermídia: as vantagens da hipermodalidade para o aprendizado no meio digital. In: MARCHUSCHI, Luiz Antônio; XAVIER, Antônio Carlos (Orgs.). *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 145.

⁸² CAVALCANTE, Marianne Carvalho Bezerra. Mapeamento e produção de sentido: os links do hipertexto. In: MARCHUSCHI, Luiz Antônio; XAVIER, Antônio Carlos (Orgs.). *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 163.

no texto, quanto maior o armazenamento de informações no acervo da memória do leitor, mais ampla será a relação entre o que é lido e compreendido.

Essa discussão possibilita novamente uma aproximação entre hipertexto literário e hipertexto digital. Braga comenta que é característica do hipertexto (idéia essa mais direcionada para o digital, linha de estudo do teórico) ser um texto disperso e descentrado que confere ao leitor não apenas maior poder sobre a leitura, mas também favorece a pluralidade de sentidos e a construção da coesão e da coerência geral entre os diferentes segmentos textuais acessados pelo leitor.⁸³

A organização hipertextual, ainda numa perspectiva digital, segundo Braga, convida o leitor a novas formas de interação, na medida em que a rede de conexões do hipertexto ativa a expectativa do leitor de que “haverá *links* atrelados aos diferentes segmentos textuais”, bem como a interação entre esses segmentos não se dá por uma seqüência preestabelecida. Em outras palavras, é uma organização não dependente de um “eixo central que sustenta um conjunto hierarquicamente organizado de informações (...)”, exigindo do leitor a determinação da ordem de acesso aos diferentes segmentos disponibilizados no hipertexto para estabelecer um sentido global ao texto lido.⁸⁴

No caso de Valêncio Xavier, especialmente nos textos publicados em jornal, a utilização de diversos gêneros textuais propicia ao leitor definir o roteiro de leitura, sem seguir uma estrutura linear, em virtude da disposição dos elementos na página.

Nesse sentido, um hipertexto, mesmo considerando a ótica digital, pode se efetivar na página impressa. E, se o hipertexto eletrônico ou digital é fragmentário, interativo, não-linear, da mesma forma o jornal possibilita essa organização textual, de vez que há uma rede de segmentos textuais na mesma página (que seriam os *links*, no texto eletrônico), de maneira que o leitor, assim como o navegador na Internet, define o percurso de leitura que deseja seguir nessa organização não-linear, de acordo com expectativas e interesses próprios.

⁸³ BRAGA, op. cit., p. 150.

⁸⁴ Ibid., p. 147-148.

Se nos textos veiculados na Internet há um espaço virtual – sendo essa uma diferença importante em relação ao suporte livro ou jornal –, a não-linearidade, talvez a característica central de um hipertexto, é observada nos textos de Xavier e nos textos jornalísticos, de um modo geral. Assim, mais do que aproximar os conceitos, pode-se considerar um hipertexto, seguindo pela definição ampla de Ortolano, como uma tecnologia ou uma estratégia de organização textual, entendendo tecnologia não relacionada apenas à informática, mas a um “modo de fazer”.

Os textos de Xavier no jornal apresentam muitas características do texto jornalístico com as quais o leitor está acostumado: aborda assuntos diferentes (mas interligados); geralmente são textos rápidos, com informações voláteis (como é próprio do jornal), de temáticas do cotidiano; os textos distribuídos pela página relacionam-se e complementam-se no ato da leitura, ampliando a compreensão do texto pelo leitor; é um texto fragmentário, em virtude da própria diagramação, isto é, uma “colcha de retalhos” que leva o leitor a interagir com as mais variadas formas de expressão: imagens, cores, fotografias, jogos de palavras, de modo que o texto de Xavier, no jornal, é uma espécie de representação simbólica do mundo, com a qual o leitor se identifica. O mundo é o grande cenário sobre o qual o cineasta-autor-jornalista vai atuar, recolhendo fragmentos da realidade e montando-os na página.

Concretiza-se, dessa forma, o funcionamento do hipertexto enquanto “abertura para outros textos”, pois possibilita uma ampliação de conexões e relações, levando o leitor a encontrar não só a saída que o autor proporciona por meio da obra, mas também arquitetar a sua própria, de vez que são muitos os caminhos possíveis.

2.1.3 Hipertexto na obra de Valêncio Xavier

Nos textos de Xavier, os *links* – usando uma expressão da tecnologia digital – determinam o lugar da exterioridade textual. Nas palavras de Cavalcante⁸⁵, citando

⁸⁵ CAVALCANTE, op.cit., p. 168.

Marchuschi⁸⁶, os *links* “geram expectativas diversas a depender de onde se situam. Eles são instrumentos interpretativos e não simples instrumentos neutros e ingênuos de relações constantes e estáticas”. É nessa perspectiva que Valêncio Xavier inova na sua escritura hipertextual, isto é, mesmo pelo fato de a recepção não-hierárquica do texto ou a quebra da linearidade da leitura não se constituírem numa inovação implantada pelo hipertexto, Xavier transforma essa “deslinearização, a ausência de um foco dominante de leitura, em princípio básico de sua construção. A deslinearidade está prevista já na sua concepção.”⁸⁷

O mecanismo do hipertexto leva à percepção de que, independentemente do suporte, esse modo de fazer pode ser entendido como “uma forma híbrida, dinâmica e flexível de linguagem que dialoga com outras interfaces semióticas, adiciona e acondiciona à sua superfície formas outras de textualidade.”⁸⁸

A tessitura hipertextual, nesse sentido, seria um “mapeamento de associações possíveis entre textos”, de modo que essa tessitura “funcionaria como uma representação das redes de sentido que estabelecemos na leitura de um texto qualquer”.

Assim, considerando as duas dimensões de hipertexto (digital e literário), Xavier imprime uma releitura da tradição romanesca, através de uma literatura contemporânea que, por meio de uma visualidade inovadora, explora outros territórios semióticos, revela o exercício lúdico do texto e evidencia o caráter de construção textual a partir de um mosaico de signos verbais e não-verbais. Para Costa⁸⁹, não se trata de uma atitude “acidental/incidental do escritor”, pois a “sucessão de páginas e narrativas está amarrada por uma idéia de questionamento dos limites da escrita, pela exploração das capacidades/potencialidades das linguagens e, enfim, pela dinamização

⁸⁶ MARCUSCHI, Luiz Antônio. Hipertexto: definições e visões. Comunicação apresentada no I Seminário sobre Hipertexto. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, 16 e 17 de out. 2000. p. 16.

⁸⁷ XAVIER, op. cit., 174-175.

⁸⁸ XAVIER, Antônio Carlos. Leitura, texto e hipertexto. In: MARCUSCHI, Luiz Antônio; XAVIER, Antônio Carlos (Orgs.). *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 171

⁸⁹ COSTA, op. cit., p. 74.

da leitura e necessária cooperação do leitor no estabelecimento dos sentidos – abertos, plurais, instáveis – dos textos (...).”

É o que se verifica, por exemplo, na obra *O minotauro*, em que a numeração superior, em vez de servir de guia ao leitor, potencializa a dinamicidade e a multiplicidade do texto, além de contradizer a ordenação numérica habitual e desafiar a interpretação do leitor.

Dizer que um hipertexto é deslinearizado não significa que ele seja um conjunto de enunciados justapostos aleatoriamente. De acordo com Antonio Carlos Xavier⁹⁰, citando Esperet⁹¹, “dentro de um contínuo de linearidade, o hipertexto apresenta um maior distanciamento das formas tradicionais de hierarquizações por ser mais flexível na sua formatação visual (...) e por colocar nas mãos do usuário um maior controle sobre a seleção de unidades de informação.

Essa nova forma de textualidade

é o que se poderia chamar de paradigma da rede mais ou menos aberta, em contraste com o paradigma da linha. Em uma rede, um ponto liga-se a outro não em termos da horizontalidade da linha e da progressão de começo, meio e fim. Liga-se, antes, horizontal e verticalmente a todos os outros pontos da rede, em uma estrutura marcada pela conectividade, pela descentralização e pela dispersão. (...) não se pode definir permanentemente um centro, mas apenas uma multiplicidade de centros possíveis, que podem ser percorridos de várias maneiras.⁹²

Isso vem ao encontro do conceito de literatura, na visão de Barthes, que seria “um único texto: esse texto total que não constitui um acesso (indutivo) a um modelo, mas a abertura para uma rede em que existem mil entradas possíveis.” E, no momento da leitura, tal texto deve ser concebido como constituído por “fragmentos, vozes de outros textos, outros códigos.”⁹³

⁹⁰ XAVIER, *Leitura, texto...*, op. cit., p. 171.

⁹¹ ESPERÉT, Eric. Notes on hypertext, cognition and language. In: ROUET et. al. *Hypertext and cognition*. Mahwah, N. J.: Lawrence Earlbaum. p. 149-146.

⁹² BELLEI, Sérgio. Autores, leitores e a nova textualidade. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson. (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras, 2005. p. 499. Coleção Histórias de Leitura.

⁹³ BARTHES, *S/Z*, op. cit., p. 76.

As palavras de Barthes, portanto, sugerem uma mudança de paradigma de um texto linear para um texto em rede, o que pressupõe um novo tipo de leitor e de autor, bem como se reformula o relacionamento entre eles. No paradigma linear (como é o caso, geralmente, do texto impresso), verifica-se uma postura autoral de um sujeito mais ou menos no controle de um objeto (o texto) mais ou menos fechado e completo.

No paradigma hipertextual, os centros ou conexões transitórios constituem uma nova forma de autor que, “tornando-se construtor mais de dispersões de sentido do que de sentidos definitivos, tende ele a tornar-se igualmente ‘disperso’ e desprovido de uma voz clara e única capaz de identificá-lo.” O leitor, por sua vez, escolhe algumas conexões e rejeita outras, pois se torna, em certa medida, um “autor”, que escreve a partir de sentidos virtuais preestabelecidos.

Nesse contexto, o autor e o leitor podem ser pensados como colaboradores ativos, atuando em conjunto, em uma máquina de fazer sentidos alternativos. É em função dessa colaboração entre autor e leitor, na reconstituição do sentido, que teóricos do hipertexto propõem, por vezes, que o leitor de hipertexto seja redefinido como um “lautor” (“wreader”), já que ele mesmo, em certa medida, produz e consome o sentido do texto.⁹⁴

É claro que essa relação entre autor e leitor como colaboradores ativos na construção do sentido do texto não é exclusividade do texto sob a perspectiva hipertextual. Para Bellei, “a celebrada colaboração entre autor e leitor, que supostamente caracterizaria o hipertexto, não constitui (...) uma marca diferenciadora absoluta. Nos dois casos autor e leitor colaboram mais ou menos intensamente.”

Ao ler um texto, o leitor deve reconstituir mentalmente o sentido de um texto ao preencher lacunas e, por essa razão, não é possível estabelecer uma oposição absoluta entre texto e hipertexto (ou entre texto linear impresso e texto em rede eletrônico). Haveria, portanto, uma marca diferenciadora entre texto e hipertexto? A resposta a essa pergunta é afirmativa, porém, mais importante do que considerar uma diferença marcante entre eles é avaliar como Valêncio Xavier aproxima ou ressignifica esses conceitos.

⁹⁴ BELLEI, op. cit. p. 501.

A tabela a seguir tem como base o texto de Bellei:

TEXTO ELETRÔNICO <i>VERSUS</i> TEXTO IMPRESSO	HIPERTEXTO LITERÁRIO DE XAVIER
Uma das diferenças fundamentais entre texto eletrônico e texto impresso diz respeito à natureza do texto eletrônico enquanto banco de dados de conectividade máxima e do texto impresso enquanto narrativa predominantemente linear, de um modo geral.	Xavier traz para a página impressa a redefinição conceito de hipertexto apontada por Ortolano, em que é possível agrupar os conceitos de hipertexto digital e literário.
Se um livro é definido como unidade pelos limites de suas capas, um hipertexto é um mar de sentidos dispersos cujos limites não podem ser definidos ou mapeados.	Seja em livro, seja na página de jornal, a produção de Xavier está muito próxima de promover sentidos dispersos cujos limites são difíceis de definir, mesmo na página impressa.
Ler um banco de dados (ou um arquivo) é diferente de ler uma narrativa que se estende linearmente pelo tempo.	A narrativa de Xavier, mesmo na página impressa, funciona muitas vezes como um banco de dados (é o conceito de arquivo).
Um leitor de banco de dados é um leitor-construtor de topografias, mais do que de narrativas. O leitor do banco de dados tende a ser um organizador de informações dispersas em que cada unidade tem a possibilidade de ser conectada a um número muito grande de outras unidades de sentido (outras páginas, notas explicativas, informações históricas etc.).	O leitor de Xavier é um leitor-construtor de topografias, cujo resultado se apresenta como narrativa.
Um leitor de hipertexto na internet é marcado pela <i>atenção dispersa</i> , enquanto do leitor do livro se exige a <i>concentração máxima</i> para recompor o sentido total, normalmente em forma de uma narrativa.	O leitor de Xavier, mesmo em livro ou na página de jornal, é um misto de atenção dispersa e concentração máxima.
O leitor de hipertexto é capaz de “texturar” (“texting”) ou de “pilotar palavras” (“word piloting”), em vez da <i>verdadeira</i> leitura a ser obtida no meio impresso.	Mesmo no meio impresso, o leitor de Xavier é o piloto de palavras a que se refere Bellei, ou um “leitor de atenção dispersa que justapõe sentidos em uma dimensão topográfica”, de maneira que esse leitor “pratica uma forma alternativa de leitura e obtém uma forma alternativa de conhecimento, mais interdisciplinar, híbrida e relacional.

Mais do que a relação entre texto e imagem, a expansão do conceito de literário na obra de Xavier se deve à maneira como a narrativa se estrutura: é o trabalho com o fragmentário e com os limites com a linguagem, de maneira que o texto é construído

com base não só na referência a outros textos, mas na montagem e organização deles que leva ao estabelecimento de diferentes maneiras de recepção e atribuição de sentidos no ato da leitura.

2.2 A fragmentação do texto e a quebra da linearidade

A fragmentação e a quebra da linearidade (ou a proposta de uma nova linearidade), em Valêncio Xavier, são em grande medida reflexos da manipulação inovadora dos signos de várias linguagens por meio da intertextualidade e da hipertextualidade comentadas no tópico anterior. Não há uma ordem cronológica de enunciação, mas nem por isso se verifica um caos na narrativa. O leitor organiza uma ordem no momento da leitura, mas há também um processo de enunciação invisível, segundo o qual imagens e texto foram montados e, assim, direcionam, mesmo que minimamente, o olhar e a interpretação do leitor.

Citando Umberto Eco⁹⁵, o que se vê é uma “voz que se manifesta como estratégia narrativa” (o autor-modelo). É um narrador “complexo” nominado e oculto ao mesmo tempo: é o narrador intradieético de Genette⁹⁶ (citado por Jouve⁹⁷), ao mesmo tempo personagem ou personagem-autor (portanto nominado), mas que por vezes se serve de máscaras (oculto, portanto), porque está em viagem na busca pela identidade ou pelo sentido das coisas. É um narrador que

tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, *por trás*, adotando um PONTO DE VISTA divino, como diria Sartre, para além dos limites do tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se a narrar com se estivesse de fora, ou de frente, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições.⁹⁸

⁹⁵ ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução: Hieldegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 21.

⁹⁶ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. p. 265.

⁹⁷ JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução: Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p. 39.

⁹⁸ LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004. (Série Princípios). p. 19, 26-27.

Em Valêncio Xavier, a fragmentação e a descontinuidade encontram no jornal um suporte ideal, de vez que esse caráter fragmentário é característica do jornal e da revista, nos quais as informações circulam rapidamente, de maneira muitas vezes até recortada em virtude da própria disposição do espaço e diagramação da página.

A mistura de gêneros e tipologias textuais se concretiza na associação de textos verbais a não-verbais, e isso é bastante relevante, considerando o processo de construção textual do autor: a incorporação de outras linguagens e gêneros enquanto constitutivas da estrutura narrativa. O texto se revela um mosaico de linguagens diferentes, em que o autor se apropria da mídia ou de estilos não-literários, de histórias mitológicas, de fatos históricos, fotografia, ilustrações, entre outros, sempre com destaque à relação palavra—imagem.

Os pesquisadores Santaella e Nöth⁹⁹ teorizam a esse respeito. Segundo eles, nas relações entre imagem e texto, pode haver:

- **redundância:** a imagem é inferior ao texto e, nesse caso, a imagem apenas o complementa;
- **informatividade:** a imagem é superior ao texto;
- **complementaridade:** imagem e texto têm a mesma importância.

É a complementaridade que se verifica na obra de Valêncio Xavier: o paralelismo, a justaposição e a integração entre o verbal e o visual. Para Santaella e Nöth, “no caso da disposição lado a lado do texto e da imagem, não se trata de uma mera adição de duas mensagens informativas diferentes, mas sim de uma nova interpretação holística da mensagem total derivada dessa disposição”. É a imagem não com a “função de reportagem, de comunicação ou de decoração, mas, para dar um contraponto (...) ao que está sendo relatado. Ela (...) intensifica o caráter questionador de um texto que, em todas as instâncias, está se irrompendo contra modelos, pois, esse

⁹⁹ SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 54-55.

‘texto’ também possui a função de significante, ou seja, funciona, sim, enquanto imagem.”¹⁰⁰

Valêncio Xavier utilizou os conteúdos e formas da literatura, cinema e televisão para demonstrar, em seus textos, “um clima obsessivo, que muitas vezes se volta para o grotesco, com o intuito declarado de romper com a assepsia dos veículos de comunicação que estão no centro do campo do poder.”¹⁰¹

A utilização dos conteúdos e formas de várias linguagens se dá segundo o princípio da montagem, que leva a uma perspectiva desarmonizadora e representa uma expansão da natureza da literatura.

A montagem, um dos elementos-base na construção do texto de Xavier, vai ser comentada a seguir, tendo-se como referência o trabalho de Eisenstein (especialmente), Godard e Resnais.

2.3. O processo de montagem

A maioria dos textos de Xavier é construída com cenas através do recorte, de maneira artesanal, parte a parte ou pedaço por pedaço, o que permite remeter à forma como se faz a montagem de um filme.

Se, num primeiro momento, a página é apresentada pronta ao leitor como o resultado de uma grande montagem, imagens e texto acabam se cruzando também no momento da leitura, e a montagem por fim se estabelece ou se concretiza na mente do leitor. É o conceito do texto de Xavier como um grande arquivo em que fragmentos dispersos são montados não só no ato criativo, mas no ato da leitura pelo leitor.

No cinema, o conceito do senso comum em relação ao princípio da montagem significa unir os planos uns aos outros de maneira a tornar fisicamente possível uma projeção em sequência. É a idéia de que, no cinema, há uma homogeneização, isto é, tudo é película, sendo difícil a percepção do “material bruto”. Em outras palavras, é o cinema enquanto simples reprodução de imagens (como se fosse um teatro filmado).

¹⁰⁰ BORBA, op. cit., p. 89.

¹⁰¹ Ibid., p. 64.

Porém, cineastas como Godard, Resnais e Eisenstein mostraram que montagem pode ser muito mais do que isso.

Interpretar, ainda, as narrativas de Xavier sob a ótica do cinema de Godard é bastante esclarecedor. Em Godard, o “(...) corte, algo próprio à imagem, vem definir sempre a imagem como algo sem imagem, ou seja, a imagem é esvaziada de sentido. É essa imagem esvaziada de sentido que encontramos em Godard que vem marcar, também, os textos de Valêncio Xavier”.¹⁰²

A utilização do corte e montagem, portanto, é o princípio pelo qual Xavier utiliza fragmentos de palavra e imagem, inicialmente esvaziadas de sentido individualmente, mas que adquirem sentido no momento em que são colocadas lado a lado segundo a intenção do autor. Godard explicita seu processo criativo da seguinte forma, mais especificamente quando trabalhava para televisão: “Comecei a tomar apenas fragmentos; o que fiz depois, e depois, e, finalmente, depois... não faço senão fragmentos (...). Dizem: um fragmento segunda-feira, um fragmento terça-feira, um fragmento quarta-feira... A gente faz sete fragmentos e o resultado é uma série.”¹⁰³

Numa série de resenhas que Valêncio Xavier escreveu para a *Gazeta do Povo*, em 1995, há uma sobre *Acossado*, filme de Godard (1959): “(...) Em *Acossado*, Godard começa a destruir a tirania da montagem convencional, abrindo novos caminhos para a linguagem cinematográfica.” Xavier abre, à sua maneira, talvez inspirado em Godard, novos caminhos para a linguagem literária.

O resultado dessa comparação produz estranhamento, a princípio, porque o espectador ou o leitor se encontra numa espécie de labirinto, que advém da montagem de fragmentos que se fundem e resultam numa visão do conjunto. Durante a montagem, o autor relaciona e aproxima imagem e texto, e nesse momento a idéia de escritura adquire força, pois, “quando falamos de escritura estamos conscientes de que ela possibilita um transitar por diversas áreas de pesquisa, o que contribui para aumentar o imaginário.”¹⁰⁴

¹⁰² BORBA, op. cit., p. 97.

¹⁰³ GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 56.

¹⁰⁴ BORBA, op. cit., p. 114.

Outra referência para Xavier é Alain Resnais, que se utiliza de imagens e diálogos cortados e sobrepostos, em que se percebem personagens passando por encontros e desencontros, o que remete à imagem do labirinto e à questão da memória. Ao fazer a resenha de *O ano passado em Marienbad* (1961), Xavier escreve: “Alain Resnais talvez seja o diretor de estilo mais pessoal do cinema contemporâneo. Cada um de seus filmes tem uma construção distinta e ao mesmo tempo similar. Todos tendo como tema o amor e a persistência da memória, a memória como presente, passado, futuro”. Nos seus textos, Xavier também busca esse caráter distinto em cada um deles, mas a arquitetura textual é similar, e muitas vezes tendo a memória como um dos eixos de sustentação.

As referências a Godard e Resnais assumem importância quando se trata da montagem em Valêncio Xavier, porém Eisenstein parece ser a grande influência no processo criativo do escritor. .

O cineasta russo Sergei Eisenstein convenceu-se de que o cinema, ao manipular espaço e tempo, é capaz de criar novos significados, especialmente se as imagens estivessem justapostas e não apenas ligadas umas às outras. O objetivo disso é criar no espectador os estímulos corretos para provocar reações específicas.

Eisenstein comenta que a montagem não é exclusividade do cinema, “mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma “síntese dedutiva definida e óbvia” quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado.”¹⁰⁵

Portanto, essa mecânica da montagem, ou de formação de uma imagem, pode ser utilizada também na elaboração de aspectos da realidade cotidiana. O que ocorre é uma conexão entre a representação e a imagem na consciência e nos sentimentos. O fenômeno da montagem seria, portanto, universal: “Esta tendência a juntar numa unidade dois ou mais objetos ou qualidades independentes é muito forte, mesmo no

¹⁰⁵ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 14.

caso de palavras isoladas que caracterizam diferentes aspectos de um único fenômeno.”¹⁰⁶

Na década de 1920, Eisenstein teve contato com Meyerhold e aderiu às novas montagens teatrais. Os cineastas Griffith e Kuleshov foram também grandes referências para Eisenstein.

Conhecido como uma das mais importantes figuras da história do cinema, Eisenstein foi também influente encenador e teórico do teatro soviético. De Meyerhold, sofreu influência especialmente no processo conhecido como tipificação, por meio do qual as personagens, através de simples traços físicos, preferencialmente faciais, deveriam fornecer todos os elementos para a identificação por parte do espectador. A teoria de Eisenstein priorizava a economia de gestos e expressões, reduzindo a narrativa à sua essência, de maneira que todos os momentos tinham grande importância para provocar uma sucessão de estímulos muito fortes no espectador.

Em 1923, Eisenstein divulgou o manifesto *Montagem de atrações* na revista LEF, no qual é possível reconhecer as bases da sua arte cinematográfica: a produção intencional de um efeito determinado sobre a atenção e a emotividade do espectador de acordo com objetivos do espetáculo.

Em linhas gerais, depreende-se do manifesto que o próprio espectador passa a constituir o material básico do teatro; o teatro tem por objetivo orientar o espectador numa determinada direção e, para isso, todos os recursos disponíveis (ou todo aparato teatral, ou “atrações”), em toda sua variedade, acabam sendo reduzidas a uma unidade. A montagem de atrações não se configurou numa corrente teatral, mas merece ser citada pela influência que exerceu no trabalho cinematográfico de Eisenstein. Adaptada à nova linguagem, acabou sendo fundamental na criação de toda a sua técnica de montagem, por meio da oposição de diferentes cenas (ou atrações) com a intenção de criar impacto ou estímulo no espectador.

Cabe, aqui, um parêntese para mencionar novamente o conceito de escritura. Para Barthes, a escritura (ou, num sentido mais amplo, a “literatura”) considera

¹⁰⁶ Ibid., p. 15.

primordialmente o leitor no ato da emissão dos enunciados., ou ainda, a escritura, para Barthes, é reflexiva e traz de volta o leitor para o centro do ato de enunciação. Nesse sentido, é possível aproximar a intenção da montagem, para Eisenstein, da função da escritura, para Barthes. A escritura barthesiana funciona como contraponto ao discurso científico ou acadêmico e reside nesse aspecto, para Barthes, a importância da literatura: “A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. (...) através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático.”

Barthes considera que a escritura dá a devida importância não só ao objeto, mas também ao indivíduo que se debruça sobre ele. Dessa forma, o leitor transparece no uso que faz da linguagem, de vez que se concebem as palavras não mais como um instrumento, mas sim “(...) projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa.”¹⁰⁷ Esse conceito vem ao encontro da teoria de Eisenstein, segundo o qual a montagem nasce do choque entre elementos presentes nas imagens, evidenciando a descontinuidade e provocando no espectador efeitos emocionais. Nesse sentido, o artista, por meio da montagem, pode controlar e manipular os efeitos emocionais sobre o público.

Quando Eisenstein afirma que “a montagem é tanto mais visível quanto mais ela evidencia a descontinuidade”, é possível uma associação direta com a obra de Valêncio Xavier. Essa descontinuidade, num primeiro momento, pode ser associada às vanguardas, como, por exemplo, na poesia, a ruptura com a sintaxe, a justaposição de palavras isoladas ou disseminadas aleatoriamente. Isso ocorre com a colagem no cubismo, em que se tem a justaposição de materiais brutos (isso também vale para Valêncio Xavier em sua obra), e a diferença entre esses materiais faz com que a colagem seja o ponto máximo da montagem. Para Ismail Xavier, “a idéia do estado bruto é importante porque do ponto de vista de quem monta é mesmo pegar um material em estado bruto e não tocá-lo. Cada plano que o montador mobiliza na montagem é um elemento sobre o qual ele não vai agir, ele vai apenas justapô-lo a

¹⁰⁷ BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1987. p. 19, 21.

outro, vai pegar o material já pronto e trabalhar com ele. É uma espécie de criação em segundo grau.”¹⁰⁸

A utilização da montagem enquanto processo de significação tomou forma, inicialmente, com Griffith, cineasta norte-americano que utilizou diferentes planos (do plano panorâmico ao plano-detálhe), variação do ângulo de filmagem e ritmo como efeitos de montagem, dando aos planos diferentes durações e também um significado às diferentes proporções de duração entre os planos. Surge a necessidade de dar significado aos planos fragmentários, em vez de somente uma preocupação com a seqüência de projeção.

Lev Kuleshov, teórico e cineasta russo, fez também uma importante experiência que viria a ser fundamental para os processos de montagem. Para provar que o significado de uma seqüência pode depender apenas da relação subjetiva que o espectador estabelece entre imagens ou planos aparentemente sem qualquer significação, Kuleshov montou um grande plano expressivo do rosto de um ator com outros planos: primeiro mostrando um prato de sopa, depois um outro mostrando um caixão de criança e um terceiro com outro de uma mulher seminua numa pose sensual. Projetou a seqüência final para um público que considerou que o ator era excelente, porque conseguiu expressar muito bem os sentimentos de fome (plano do rosto do ator–plano do prato de sopa), desespero e dor (plano do rosto do ator–plano do caixão de criança) e de desejo (plano do rosto do ator–plano da mulher em pose provocativa). Eisenstein se utilizaria, mais tarde, dessa experiência para a sua teoria.

A combinação de elementos e a redução desses elementos a uma unidade resultam num novo conceito: a justaposição não deve ser “a simples soma de um plano mais outro”, mas o produto. Em outras palavras, para surgiu um novo conceito “o todo é mais que a soma das partes”, ou, ainda, a idéia de produto derivado da soma das partes, em que “(...) a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o *produto*. Parece um

¹⁰⁸ XAVIER, Ismail. *Especificidades da montagem*. Disponível em: <www.heco.com.br/montagem/entrevistas/05_02.php>. Acesso em: 18 abr. 2007.

produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o resultado é *qualitativamente* diferente de cada elemento considerado isoladamente.”¹⁰⁹

Para Eisenstein, numa montagem (ou numa justaposição que gere um novo conceito) os elementos, individualmente, são considerados uma **representação** e o produto da associação desses elementos é uma nova **imagem**, que muitas vezes é o resultado de elementos que podem até nem estar relacionados entre si.

Por exemplo, doze horas não representam somente a justaposição dos ponteiros do relógio, mas sim a hora do almoço. O “algo mais” a que se refere Eisenstein é o vínculo entre a justaposição e outra situação. A representação suscita a imagem. Não é mais possível perceber os elos da justaposição, porque o conjunto de elementos indica diretamente a imagem. Portanto, a simples disposição dos ponteiros do relógio (ou o círculo, mais ponteiros, mais movimento uniforme dos ponteiros) é uma representação que, considerando esse “algo mais”, pode resultar na imagem do tempo. Para explicar o que é esse processo, Eisenstein explica esse processo da seguinte forma:

Uma determinada ordem de ponteiros no mostrador de um relógio suscita um grupo de representações associadas ao tempo, que corresponde à hora determinada. Suponhamos, por exemplo, que o número seja cinco. Nossa imaginação está treinada para responder a este número recordando cenas de todos os tipos de acontecimentos nesta hora. Talvez o chá, o fim de uma jornada de trabalho, o começo da hora do rush no metrô, (...) ou a peculiar luminosidade do final da tarde... Em qualquer dos casos, automaticamente nos lembraremos de uma série de cenas (representações) do que acontece às cinco horas. A imagem das cinco horas é composta de todas as representações particulares.¹¹⁰

De acordo com Eisenstein, “entre a representação de uma hora no mostrador de um relógio e nossa percepção da imagem dessa hora, há uma longa cadeia de representações vinculadas aos aspectos característicos distintos dessa hora (...), porém o hábito psicológico tende a reduzir essa cadeia intermediária a um mínimo, a fim de que apenas o início e o fim do processo sejam percebidos.”¹¹¹

Sendo a montagem um processo de manipulação e de significação de base dialética, Eisenstein também realizou alguns estudos com a intenção de aproximar cinema e lingüística. Para isso, concluiu que, se a dialética do cinema se baseia no

¹⁰⁹ EISENSTEIN, op. cit., p. 29.

¹¹⁰ Ibid., p. 19.

¹¹¹ Ibid., p. 20.

plano como unidade fundamental, na lingüística uma frase teria como núcleo básico a palavra. Plano e palavra têm um significado limitado e reduzido, porém unindo um plano a outros ou uma palavra a outras, cria-se uma seqüência dotada de significado.

Com isso, queria realizar uma montagem de imagens, que, ao final, se tornavam uma forma de escrita pictórica, isto é, unidades discretas justapostas traduziriam conceitos ou o pensamento articulado.

De acordo com Eisenstein, o objetivo e a função fundamentais da montagem, em linhas gerais, estão na “*necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da seqüência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo. Sem falar no aspecto emocional da história (...).*”¹¹² Assim, “o princípio da montagem, (...) se entendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme.”¹¹³. Isso possibilita uma aproximação imediata com a obra de Xavier, de vez que “o princípio da *montagem*, diferente do da *representação*, (...) adquire o grande poder do estímulo criativo interior do espectador, que distingue uma obra emocionalmente empolgante de uma outra que não vai além da apresentação da informação ou do registro do acontecimento.”¹¹⁴

A partir da fundamentação teórica elaborada nos dois primeiros capítulos, parte-se agora para o capítulo 3, em que se vão analisar, na prática, alguns textos de Xavier publicados em jornal.

¹¹² Ibid., p. 13-14.

¹¹³ Ibid., p. 31.

¹¹⁴ Ibid., p. 30-31.

CAPÍTULO 3 – O CALEIDOSCÓPIO LITERÁRIO DE VALÊNCIO XAVIER

Com base no que foi discutido nos capítulos 1 e 2, parte-se agora para uma proposta de classificação e análise dos textos de Valêncio Xavier, especificamente aqueles publicados em periódicos de Curitiba entre 1995 e 2003, sem perder de vista, é claro, as características de sua obra como um todo. A intenção foi buscar o maior número desses textos no suporte original e reuni-los em algumas categorias, sempre valorizando a importância da montagem e a inovação da relação imagem—texto numa perspectiva hipertextual.

Vale ressaltar a importância do trabalho de Xavier na página do jornal, por uma série de motivos, entre os quais: o autor se aproveita da versatilidade desse veículo para realizar novas experiências textuais; tem consciência da transitoriedade do jornal e da resposta mais imediata do leitor; utiliza de maneira inovadora o espaço da página na medida em que dispõe os elementos graficamente de uma maneira original, intercalando grandes massas de ilustração e texto.

As experiências de Xavier, na página do jornal, refletem muito bem, na opinião de Marcelo Lima, “a necessidade de representar a realidade do ponto de vista da multiplicidade”¹¹⁵.

Sobre isso, Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, comenta que alguns autores tentam compreender e representar a realidade como uma rede de conexões entre fatos, pessoas e coisas, em que existe a “presença simultânea dos elementos mais heterogêneos que concorrem para a determinação de cada evento.”¹¹⁶

Valêncio Xavier, certamente, está entre esses autores que, com seu trabalho, tem como objetivo representar a realidade de maneira múltipla e plural.

¹¹⁵ LIMA, Marcelo. A multiplicidade na literatura e no discurso jornalístico. In: *Ciência e Opinião*. Curitiba: UnicenP, 2003. p. 235.

¹¹⁶ CALVINO, op. cit., p. 121.

3.1 Uma proposta de classificação dos textos de Xavier em jornal

Antes de tudo, faz-se necessário iniciar este capítulo com uma proposta de classificação ou organização da diversidade de textos de Xavier publicados em periódicos entre 1995 e 2003.

Depois de alguns meses de pesquisa (na Biblioteca Pública do Paraná e na biblioteca particular de Valêncio Xavier), foi possível reunir um material significativo quantitativa e qualitativamente.

Por ser uma produção rica e diversificada, estabeleceram-se alguns parâmetros de classificação. Propõem-se, a seguir, quatro categorias:

a. Textos de caráter predominantemente literário-ficcional: textos com uma função estética, metafóricos e conotativos, que apresentam relevância no plano da expressão, desautomatização e plurissignificação. No caso de Valêncio Xavier, tais textos, considerados literários, muitas vezes são elaborados a partir de textos não-literários, mas adquirem diferentes sentidos pela nova relação que se dá entre eles.

b. Textos de caráter predominantemente jornalístico: textos cuja função é a transmissão de informação, sempre ressaltando-se, no caso de Xavier, a mistura de códigos e de linguagens, ou seja, uma simultaneidade de mensagens que geralmente mesclam o verbal e o não-verbal.

c. Textos de caráter predominantemente histórico e/ou folclórico: textos que retratam, em tom informativo (mas por vezes irônico), fatos da história ou registro da cultura.

d. Textos de caráter predominantemente humorístico: textos rápidos, leves e pouco elaborados, que cumprem com o objetivo de distrair o leitor.

Considerar o aspecto predominante ganha relevo nesta proposta e, na medida em que se verifica o caráter da escritura de Xavier, muitas vezes um texto considerado em princípio literário-ficcional possui elementos históricos, por exemplo, do mesmo modo que um texto em princípio histórico pode desdobrar-se em elementos literários e/ou humorísticos, entre outras possibilidades.

A seguir, um exemplo de cada uma das quatro categorias, seguido de análise e explicitação dos procedimentos de construção e montagem do texto, especialmente os nos textos da primeira categoria, isto é, os de caráter predominantemente literário-ficcional, em virtude dos critérios e conceitos teóricos vistos nos capítulos anteriores e que podem ser aqui retomados e aplicados aos textos de Xavier.

Fonte: *Gazeta do Povo*, 03 nov. 1995.

61

b) Texto de caráter predominantemente jornalístico

8 GAZETA DO POVO Domingo, 21 de abril de 2002 **G**

ENSAIO | IMAGEM E TEXTO FORMAM UMA ÚNICA LINGUAGEM E SE CONJUGAM HISTORICAMENTE NA LITERATURA E NA ARTE



"Sem Título", Ferdinand Krieger, 1973.



"Poema em Louvor de Santa Cruz", Maurus, 1503.



"Ortografia, ego, & cetera", Jochen Gerz, 1969.



"Poema Mulher", Rina Nikitova, 1988.



Poesia visual no Livro Novo, 1540.



POESIA VISUAL

Exemplos passam pela cultura egípcia e encontram eco na produção contemporânea



"Textos Prensados", Franz Mon, 1965.



Página do manuscrito Phenomena, século 9.



"Poesia Futsal 1 e 2", K. R. Denker, sem data.



"Poesia Futsal 1 e 2", K. R. Denker, sem data.

Fonte: Gazeta do Povo, 21 abr. 2002.

c) Texto de caráter predominantemente histórico e/ou folclórico

8 GAZETA DO POVO

Lendas Paranaenses 2

Domingo, 10 de junho de 2001

G



A ORIGEM DO MILHO

É uma lenda dos índios camangangos. Nhara era uma velha índia com os pés na cruz, que muito sofria com a fome que passava sua tribo. Então, ofereceu sua vida a Tupã em troca de que desse comida boa para os índios. Nhara chamou seus oito filhos e ordenou que fizessem um rogado. Quando ficou pronto, Nhara se deitou lá no meio e mandou que amarrassem um cipó no seu pescoço e o arriassem de lá para cá no rogado. E avisou que quando morresse ou arrastasse, tratassem de enterrar no meio da roça. Os filhos não queriam, mas ele os forçou a seguir suas ordens. Passaram-se três dias depois da morte e enterra. Ali, quando os filhos foram ver a roça, tinha nascido uma planta com espigas douradas de uma frutinha amarela. A tribo inteira começou a se fartar. E para aquilo que não chamamos milho deram o nome de Nhara, para lembrar que com sua morte o velho criou um alimento dos bons.



CANTO DOS CHOPINS

Diz a lenda que nos tempos de antes, um guerreiro da tribo guaitara tinha sido desfilado a ter como mulher uma linda donzela de outra tribo. Mas crescendo, esqueceu-se de uma índia de sua própria tribo. A rejeitada foi para um campo deserto e enfiou uma farda no coração. Um bando de chopins que olhava a cena ficou muito triste. Os pássaros voaram e longe da desgraça começaram a cantar, mas seu piar não tristes, nunca mais tiveram um cantar alegre. Por isso os chopins têm canto tão triste.



DANÇA DOS TANGARAS

Os filhos do caboclo Chico Santos eram iguais em fandango. Tão em tudo que é baile. Dançavam até na roça, largavam o eito e tomavam. Tive uma Senta-Feira Santa que se tocaram a fazer um fandango de noite até o sol raiar. Al virou o castigo divino: foram todos mortos de beijo - era como antigamente chamavam a varíola. E todos vieram passarinho. É por isso que os tangarás não param de dançar, sempre solitando de jorinho deites.



CORPO SECO

É assim que chamam o homem que passou a vida inteira fazendo tudo que é malvado. O malito chegou até a tocar a própria mãe. Vá ser ruim assim no inferno! Mas quando ele morreu, nem o Diabo nem Deus quiseram saber dele. A própria terra e os vermes tocaram no para fora, enfiados com sua carne. E ele mirrado, definhado, com a pele toda enrugada sobre os ossos, de noite sai lá também para com noitica e vários lambarões apavorar os vivos.



O BRADADOR

Não me lembro de Curitiba com a lenda de um Bradador. Mas a lenda do Corpo Seco, uma alma penada por todos os santos-feitos depois da meia-noite sai por aí dando gritos e uivos. Tem uma história que dizem o Bradador ser uma múmia desconhecida do cemitério de Alibis, que fica dentro de uma encanada num pé de mirim. Não precisa falar que no meio ninguém sai de casa na sexta-feira de noite.



POTES CHEIOS DE OURO

Existem aqueles que acreditam que no Primeiro Planalto, ali em volta de Ponta Grossa, os padres enterravam potes cheios de ouro. E até hoje tem gente cavando, só que ninguém achou ouro. Foi um laundromat em São João de Paraná que sorriu o lugar no campo onde havia um pote de ouro enterrado. Acertou de manhã e foi cavando. Achou ouro? Nada! O que achou foi uma imagem da Virgem Maria, que até hoje é venerada, na capelinha que construiu.



AS ALMAS DA ILHA DOS VALADARES

Antigamente, a Ilha dos Valadares era dividida com Paranaíba, não tinha nada de separado. Ali o padre Antônio Belém teve seu sítio. Como estava muito ruim, mas para lá de que para cá, trocou de fazer seu testamento. Não tendo parentes, resolveu doar tudo para as Almas do Purgatório. Quando "bateu com as mrs", o quintal da casa não sabia como entregar a grana para as almas. O negócio ficou um tempinho na Justiça, até que os bens passaram para o rei, que os deixou e depositou a grana na "caixa dos defuntos". O tempo passou e até hoje ninguém quer de passar de noite perto de onde era o sítio do padre Belém, porque dizem que as almas vêm todas as noites para vigiar o que é delas.



CUIDE-SE

Uma parte da lenda dos pinheiros é aquela a avisar que se você está passando por baixo de um pinheiro e as folhas caírem secas, tome de se cuidar porque aquela de folhas secas é sinal de que alguém o odeia - é capaz de acabar com sua vida. Eu não passo embaixo de pinheiro nem que me paguem.

Fonte: Gazeta do Povo, 10 jun. 2001.

d) Texto de caráter predominantemente humorístico

Humor

Informações completamente inúteis (algumas sabidas, outras não)

fornecidas por Valêncio Xavier

As caixas de fósforos contêm 45 palitos em média.

A Rua Alberto Folioni, em Curitiba, antes chamava-se rua Toma-zina.

"Quem procura acha", que é parte do "slogan" da SBT, é tirado do versículo 8 do capítulo 7, intitulado "Diversos Conselhos" do Evangelho Segundo São Mateus.

A Lista Telefônica Oficial de Curitiba e Região Metropolitana, edição 1992, tem 1.188 páginas.

O primeiro telefone constante na referida lista é o do A.A. (Alcoólicos Anônimos).

O Creme de Beleza Oriental, fabricado na década de quarenta pela Perfumaria Beija-Flor, sediada na rua São Januário, 131, no Rio de Janeiro, já não é fabricado há muito tempo.

O "C" é a terceira letra do alfabeto.

O dia 27 de outubro de 1915 caiu numa quarta-feira.

A moeda do Butão chama-se Ngultrun.



Esta placa se encontra na Estrada da Graciosa

O.S.K. Lines, é esperado no porto de Manaus no dia 16 de janeiro de 1992.

O peso atômico do lítio é de 6,9.

Ebe Barbieri Melardi é professora adjunta do Instituto de Química da Universidade de São Paulo.

"Operários de todo o mundo, uni-vos" é uma frase do Manifesto Comunista, de autoria de Karl Marx e Friedrich Engels.

A sra. Rosane Collor avisa que, a partir deste janeiro de 1992, será a presidente de honra da LBA.

Dia 25 de agosto é a data consagrada ao Duque de Caxias, patrono do Exército Brasileiro.

A firma Claudionor Rodrigues de Assis (Planesp Engenharia e Planejamento) comunica a perda da 1ª e 2ª via da NF nº 736.

Os ingredientes do biscoito de maizena, marca Tostines são: farinha de trigo, amido de milho, açúcar, leite tipo C, gordura vegetal hidrogenada e sal.

O navio Panama Maru Sea 32AB, da Mitsui

A vitória-régia é a maior flor que se co-nhece.

"Da penedia do dorso se despedaça" - com este verso se inicia o poema "A Locomotiva", de Raimundo Correia, nascido em 1860 e falecido em 1911.

Durante a Guerra do Paraguai, o tenente Antônio João, ao ser perguntado por que ficaria em seu posto em Dourados, prestes a ser invadido por força paraguaia mais numerosa, respondeu: "Fico para morrer".

O sr. Nilton Baiano é deputado federal pelo Espírito Santo.

O verdadeiro nome de Bufalo Bill era William Cody.

Fernando Collor de Melo é o presidente do Brasil.

Maiores informações pelos telefones (011) 542-7892, (011) 533-0007 e (011) 535-5338.

**VOCÊ NÃO
PRECISA
SER
ASSIM**



**PRA
SER
BILÍNGÜE.**

222-2373
R. Dom Alberto Gonçalves, 200 - Mercês

Semana no Litoral - Página 19

Por vezes, também se vai recorrer à obra de Xavier já editada em livro, quando for necessário especificar alguma característica importante. Nesses casos, os livros referidos serão *O mez da gripe*, *Meu 7º dia*, *O minotauro* e *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, bastante próximos dos textos inéditos de caráter predominantemente literário-ficcional.

3.2 Análise de alguns textos

Perguntado uma vez como sua obra se situa no quadro da literatura brasileira contemporânea, Xavier respondeu: “Deixo esse julgamento para os críticos. A única coisa que sei é que nunca coloquei barreiras ou regras naquilo que me vinha na cabeça para escrever. Talvez a palavra certa não seja experimental ou vanguardista, e sim libertário. Talvez.”¹¹⁷

Vanguardista? Pós-moderna? Experimental? Libertária? Visual? Hipertextual? Como definir a narrativa de Xavier?

É uma tarefa difícil tentar definir o gênero a que pertence a obra de Xavier. Talvez um gênero em que as imagens narram, em que uma linguagem auxilia a outra. Gênero em que prevalece a montagem ou colagem que revela não apenas uma justaposição para criar múltiplos sentidos, mas também o estabelecimento de uma ordem interna muito particular na montagem do texto.

Valêncio Xavier não imagina compor uma narrativa sem imagens. Segundo ele, “não consigo pensar em uma obra minha que não tenha imagens. Desde pequeno, sempre preferi os livros que tinham fotos e ilustrações. Para mim, a imagem e a palavra têm o mesmíssimo peso.”¹¹⁸

Sobre essa forte relação entre palavra e imagem no trabalho de construção textual do autor são úteis para a análise o estudo de Lúcia Santaella, segundo a qual essa relação pode ser vista da seguinte forma:

¹¹⁷ ALEIXO, Ricardo. “Mez da gripe” revela escritor polígrafo. *O Tempo*, Belo Horizonte, 3 out. 1998. p. 3. Entrevista concedida por Valêncio Xavier.

¹¹⁸ CRUZ, Leonardo. Xavier faz literatura. *Folha de S. Paulo*, ano 78, Ilustrada, 01 out. 1998. p. 8.

O que há de imagem na palavra é a primeira indagação que o tema “Palavra e Imagem” está apto a despertar. Embora menos previsível e aparentemente estranha, a indagação inversa, o que há de palavra na imagem, também é possível. Além disso, o tema nos leva, de pronto, a pensar nas interações indissolúveis que palavra e imagem, como tipos distintos de representação, realizam tanto nos processos híbridos de linguagem, tais como poesia visual, textos publicitários, brasões, emblemas, quanto nas relações entre foto e legenda, pintura e título, etc.¹¹⁹

Ao relacionar palavra e imagem de maneira interdependente e inovadora, a obra de Xavier testa os limites dos gêneros, e “só faz o que (e como) faz por ser [o autor] um polígrafo, um sujeito que por ter sempre atuado profissionalmente numa gama muito variada de ocupações ligadas à escrita adquiriu notável destreza no manejo da palavra como coisa móvel, maleável (...).”¹²⁰

Cassiano Elek Machado, em matéria para a *Folha de S. Paulo* por ocasião do lançamento de *Meu 7º dia*, refere-se à obra de Xavier como pertencente ao gênero da “narrativa-visual”, citando palavras de Décio Pignatari a um jornal paranaense: “Por narrativa visual, entenda-se a arte de contar uma história promovendo a interação constante de ilustrações e de texto.”¹²¹

Para Boris Schnaiderman, Valêncio Xavier conseguiu trazer para o texto escrito a experiência adquirida em outros meios de expressão. Nas suas publicações, estão presentes as atividades do desenho, do cinema, da televisão, salientando-se a “relação entre palavra e imagem, imagem e movimento, o branco e preto da página, prosa e verso, jornalismo e ficção, etc.”¹²²

Schnaiderman, ao analisar *O mez da gripe*, considera ainda a contribuição de Xavier “importante para o encontro de um caminho para a literatura em convívio com as demais linguagens do mundo moderno. (...) Em face da invasão das imagens

¹¹⁹ SANTAELLA, Lúcia. Palavra, imagem e enigmas. *Revista USP – Dossiê Palavra/imagem*. n. 16, dez./jan./fev. 1992-1993. p. 36.

¹²⁰ ALEIXO, op. cit., p. 3.

¹²¹ MACHADO, Cassiano Elek. Franskstein de Curitiba mostra nova cria literária. *Folha de S. Paulo*, ano 79, Ilustrada, 20 mar. 1999. p. 1.

¹²² SCHNAIDERMAN, Boris. Palavra, imagem e enigmas. *Revista USP – Dossiê Palavra/imagem*. n. 16, dez./jan./fev. 1992-1993. p. 103.

visuais, torna-se fascinante acompanhar as obras que conseguem fazer literatura e, ao mesmo tempo, utilizar os elementos proporcionados pelas outras artes.”¹²³

Já se abordou, nos capítulos anteriores, o quanto o processo de construção textual de Xavier representa uma renovação ao estatuto tradicional da narrativa. Como isso se verifica na prática? É o que será analisado a partir deste ponto da dissertação.

Para isso, retoma-se neste ponto o conceito de texto, na visão de Barthes, como uma rede de outros textos que se entrelaçam e se referem uns aos outros. Para Barthes, “(...) é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – que este texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela da televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida.”¹²⁴

É o texto, segundo a intertextualidade, na visão de Barthes, constituído de “pedaços de código, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc.”, que “passam através do texto e são redistribuídos dentro dele visto que sempre existe linguagem antes e em torno do texto”¹²⁵

Quando Barthes, em *O prazer do texto*, entende a escritura como “tecido”, encontra-se uma justificativa teórica para uma nova textualidade que vai ao encontro da maneira como Xavier organiza o texto. Vale ressaltar, novamente, que, mesmo que o conceito de Barthes privilegie o texto verbal, pode-se transpor o conceito para fundamentar a construção do texto por Xavier, de vez que os signos não-verbais têm também sua sintaxe que se organiza num sistema de rede, de tecido para a constituição do texto. Cabe lembrar que, segundo a visão de Barthes, o texto “se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo.”¹²⁶

Para o entendimento da maneira como Xavier compõe o texto, portanto, evoca-se a noção de “trama” ou “tecido”, de Barthes, que traz a idéia de abertura do texto e capta essa propriedade do texto de se ligar a muitos outros (é a intertextualidade e a hipertextualidade).

¹²³ Ibid., p. 103.

¹²⁴ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. Tradução: J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 49.

¹²⁵ Id.

¹²⁶ Ibid., p. 82.

Em *S/Z*, Barthes propõe uma reflexão que traz luz à maneira como Xavier estrutura o texto: são as *lexias* ou unidades de leitura. Barthes concebe que, para a análise de um “texto plural”, deve-se proceder a uma separação em blocos de significação (as *lexias*), que são palavras ou frases denominadas por ele de “envelopes” semânticos que esboçam “o espaço estereográfico” da escritura. A isso Barthes considera “estrelar” o texto¹²⁷, isto é, tem-se um infinito jogo estelar de combinações no céu do texto colocado sob o olhar do leitor. No caso dos textos de Valêncio Xavier, além de palavras e frases, é preciso considerar imagens, entrelaçadas em si mesmas e com o texto verbal.

As metáforas “espaço estereográfico” e “estrelamento” do texto vêm de ciências como Física e Astronomia e levam em conta o conceito de **estereografia**, ou seja, a propriedade do cérebro em, a partir de duas imagens diferentes projetadas nas retinas, construir uma única imagem com noção de profundidade. O olho humano obtém simultaneamente duas imagens de uma cena a partir de pontos de observação ligeiramente diferentes. Isso ocorre em virtude da posição dos olhos na face, ou seja, ligeiramente distanciados, de modo que são percebidas imagens ligeiramente diferentes que, fundidas em uma única imagem pelo cérebro, dá ao observador a idéia de profundidade, distância, posição e tamanho dos objetos presentes na cena (noção de 3D). O observador, assim, tem a nítida idéia de imersão em um ambiente contendo objetos com diferentes distâncias entre si.

O prefixo *estereo* também é significativo nesse contexto, bastante comum quando o assunto é tecnologia de áudio, como por exemplo o som *estéreo*, ou seja, canais de áudio ligados a caixas de som independentes fazem chegar aos ouvidos sons ligeiramente diferentes, e tais sons, processados no cérebro, dão a nítida sensação de imersão ao ambiente em que o som se originou.

Para o modo como Xavier compõe o texto, o conceito de estrelamento do texto (*lexias* ou blocos de significação no espaço estereográfico da escritura) é oportuna, porque o leitor não apenas percebe imagens de um mesmo objeto sob pontos de vista diferentes de maneira que o cérebro as funde em uma única imagem tridimensional

(propriedade natural do olho humano), mas está imerso num “ambiente textual” múltiplo, sendo o olho humano a principal condição ou ferramenta para compreender esse texto plural que tem diante de si.

As lexias ou blocos de significação podem ser entendidos como imagens ou cenas, individualmente, dispostos no espaço estereográfico da escritura ou num ambiente textual plural em que se busca uma compreensão também plural ou a tridimensionalidade da compreensão do texto (tridimensionalidade entendida no sentido de totalidade, e não de “esgotamento” do sentido do texto).

É nesse aspecto que a obra de Xavier inova na composição imagem—palavra, porque, com a montagem, consegue retratar num plano bidimensional (a página do papel) uma perspectiva de tridimensionalidade. Ao trazer para a página representações como pinturas, desenhos e fotografias, Xavier dá “profundidade” ao texto, porque o cérebro humano faz um reconhecimento da imagem representada, associando a algo já conhecido ou visto anteriormente

E, mais do que isso, as “lexias” ou pequenos blocos de significação podem se ligar a outros blocos de significação no próprio texto ou se associar a outros textos verbais, ou não, ampliando a experiência de leitura. A disposição não-linear do texto de Xavier desafia o leitor a compreender um novo espaço textual e a estabelecer para ele significados e percursos de leitura não usuais, em virtude não só da relação palavra—imagem, mas também da relação imagem—imagem, que, num primeiro momento, estabelece entre si uma rede de sentidos, para, num segundo momento, o olhar projetar espaços ou trajetos de leitura não usuais na busca pela apreensão do sentido do texto.

MCMXLII traz elementos que permitem discutir a multiplicidade, a versatilidade e os recursos utilizados por Xavier na construção do texto.

Ao ensejo dos 50 anos do fim da II Guerra Mundial

MCMXLII

Um conto de Valêncio Xavier



Madrugada de 16 de agosto



O imediato do Aníbal Benévolo corre a ligar a sireia do alarme, enquanto o comandante tenta colocar no mar uma das baleeiras salva-vidas. O navio afunda lançando na água somente o comandante; visto que o imediato indo a casa do leme para fazer funcionar a sireia não mais voltou.



- Quando você disse: "Eu me amo..."

- When you said you love me... eu fiquei tão orgulhosa que poderia entrar numa jaula de leões. E, na verdade, eu entrei e o leão não me feriu.

Para mostrar sua alegria em ser amada, pela primeira vez na vida, a sultana Bete Davies diz isso a Paul Henriet depois de uma tempestade de amor entre os dois num barco, num morro do Rio de Janeiro, cidade onde o navio em que viajavam, separados, fez curta escala no filme "A Estranha Passageira" (Nino, Royger - 1942), de Irving Rapper.



Mais tarde na sala de música do navio

- Carlota, eu queria te dizer uma coisa...

- Se é o que eu penso, por favor não fale nada Luiz Fernando.

- Sei que sou apenas o pianista de bordo... mas eu...

- Deixe-me ir... meu filho não está bem, enjoou e preciso avisar meu marido que está com seus comandados.

- Por favor, Carlota fique...

- Já é tarde, alguém pode nos ver...

- Você ouviu o que eu disse: eu te amo!

- Eu... eu também amo você...



O mundo parou de girar mas a sensação de enjôo persistia no menino sozinho na quente abafada cabine escura cheirando a verniz e maresia. Penso que dormiu. O sonho? Difícil dizer, talvez um desses pesadelos que surgem quando a gente está dormindo. Sonho com bichos, feras que nos atacam na floresta africana. Ou com um feiticeiro africano que nos ameaça com seus bruxedos...

Quem sabe? Quem saberá jamais?



ALGUNS DOS MILITARES MORTOS NOS NAVIOS TORPEDEADOS



O torpedeamento em sequência de 5 navios brasileiros navegando a menos de vinte milhas da nossa costa, matando civis e militares, provoca grande reação popular. Milhares de pessoas saem às ruas exigindo vingança, e a entrada do Brasil na guerra. Em 31 de agosto de 1942, o presidente Getúlio Vargas, até então suspeito de simpatias pelo Eixo, decreta o estado de guerra em todo território nacional.



Em 13/1/1943, um avião Catalina da Usaf (United States Air Force) localiza o submarino U-507 comandado pelo capitão Harro Schacht na posição 01°38' S e 39°52' W. O Catalina despeja suas bombas e atinge o U-507 matando toda sua tripulação.

Muita gente achava que os navios brasileiros tinham sido torpedeados pelos americanos, jogando a culpa nos alemães para forçar o Brasil a entrar na guerra ao lado dos aliados. Depois da guerra, documentos encontrados no almirantado alemão provaram ser mesmo o U-507 que torpedeou os cinco navios brasileiros.



MORTOS CHEGADOS A PRAIAS DE SERGIPE



O menino caminha pelo calçadão da praia do Flamengo naspeda frita manhã deserta de chuva fina, a capa jogada para trás como a do Zorro galopando no Silver, seu cavalo branco. Traz na mão o dinheiro para comprar o Gibi. Me dá a grana gostosa! é um negão, grande só de calção, faca na mão. Me dá sentido te manô! Arranca o dinheiro da mão do Zorro e, na pulada, passa a faca só lamina na barriga dele. A dor rasgante dói demais, porém o susto e a rapidez do golpe não deram tempo de gritar. Ninguém viu, o negão já correu longe. Caido o menino olha e vê, já tudo embagado, os prédios janelas fechadas na manhã fria. Vê o sangue jorrande, as tripas para fora, sente o cheiro de carne de dentro e a dor insuportável. Se fechar os olhos não verá mais nada disso, nem sentirá a dor. Suspira, fecha os olhos e vê a escuridão negra e não vê o nada.

Fonte: Gazeta do Povo, 11 ago. 1995.

Aplicando ao texto de Xavier o conceito de lexia de Barthes, têm-se os seguintes blocos de significação ou “envelopes” semânticos com os quais Xavier obtém o “estrelamento” do texto.

- Cinema:



- História em quadrinho:



- Ilustração:



- **Jornalismo:**

ALGUNS DOS MILITARES MORTOS NOS NAVIOS TORPEDEADOS



O torpedeamento em sequência de 5 navios brasileiros navegando a menos de vinte milhas da nossa costa, matando civis e militares, provoca grande reação popular. Milhares de pessoas saem às ruas exigindo vingança, e a entrada do Brasil na guerra. Em 31 de agosto de 1942, o presidente Getúlio Vargas, até então suspeito de simpatias pelo Eixo, decreta o estado de guerra em todo território nacional.

No próprio texto, os blocos de significação se ligam a outros blocos de significação, de maneira que se obtém a associação palavra—imagem e uma ampliação da experiência de leitura. A ilustração no início e no centro da página, por exemplo, dá uma indicação do assunto a ser tratado (o afundamento de um navio). Isso se confirma no decorrer da leitura, que vai sendo construída em etapas e de maneira não-linear.

A diversidade de portas de acesso ao texto de Xavier se comprova, por exemplo, se considerarmos somente as imagens em *MCMXLII*, de maneira que, apenas o não-verbal, por si só, faz com a narrativa adquira sentido:





**MORTOS CHEGADOS A PRAIAS
DE SERGIPE**



Por outro lado, o texto dá suporte à construção do sentido da história, como se verifica no trecho a seguir:

Madrugada de 16 de agosto



Nesse momento, porém, um marinheiro veio falar ao...
... comandante e lhe contou que, estando de vigia, avistara uma calça parecida com periscópio de um submarino.

O imediato do Aníbal Benévolo corre a ligar a sireia do alarme, enquanto o comandante tenta colocar no mar uma das baleeiras salva-vidas. O navio afunda lançando na água somente o comandante; visto que o imediato indo a casa do leme para fazer funcionar a sireia não mais voltou.



Bem no mira! Preparar torpedos!
Torpedo nº 1 FOGO!

Na tarde de 15 de agosto de 1942, o submarino alemão U-507, comandado por Harno Schacht, torpedeou o navio Baependi do Loyd Brasileiro. Dos seus 331 tripulantes e passageiros morreram 290. Horas mais tarde o U-507 torpedeia o Araraquara matando 131 das 142 pessoas a bordo. Na madrugada do dia 16, o Aníbal Benévolo é atingido, 4 dos 71 tripulantes conseguem salvar-se, todos os 83 passageiros morrem. Pela manhã o Itagiba é torpedeado ao sul de Salvador, 145 dos 181 a bordo são salvos. O cargueiro Itararé vai socorrer os naufragos do Itagiba e é torpedeado pelo U-507, afunda matando 20 de seus 35 tripulantes, além de 18 naufragos que recolhera.

MORTOS CHEGADOS A PRAIAS DE SERGIPE



Enfim, na construção desse texto, Xavier se utiliza de linguagens e códigos distintos, advindos do cinema, dos quadrinhos, da literatura, da história, do jornalismo, entre outros, para construir um tema: a morte no mar.

Vale ainda ressaltar que a colagem de imagens e o texto verbal também servem de documentário de uma época ou de descrição de um ambiente que, numa ficção tradicional, ocuparia muitas páginas. Em outras palavras, alguns elementos, “dispostos com muita frequência segundo uma técnica de montagem”¹²⁸, contribuem para uma determinada ambientação ou re-presentificação. É o que ocorre com a inclusão da imagem do filme, que é de 1942, época da II Guerra Mundial, bem como o título do texto, 1942 em algarismos romanos.

Hans Ulrich Gumbrecht escreveu um texto que é uma excelente referência ao papel da imagem nos textos de Xavier. Gumbrecht propõe uma visão interessante – e fascinante, na opinião dele – do que permanece excluído, mas implicitamente postulado na perspectiva interpretativa ou hermenêutica (ou na produção e identificação de sentido): uma análise do que ele chama de “produção de presença perpassada pela ausência”¹²⁹.

Ele ressaltava que “não existem fenômenos culturais (de quaisquer época e sociedade) sem componentes de sentido e de produção de presença simultaneamente constitutivos em misturas distintas”. E faz, então, uma distinção entre representação e re-presentação:

- **Representação:** evocação de algo que permanece ausente por algo que assumimos como um signo para algo ausente. É a arte como representação, espelho, mimesis, reprodução do mundo.
- **Re-presentação ou re-presentificação:** não é a representação de algo que permanece ausente, mas a produção de uma presença renovada de algo que antes estava temporariamente ausente. Significa tornar novamente presente. É a produção de presença como tangibilidade e não como dimensão de sentido.¹³⁰

¹²⁸ SCHNAIDERMAN, op. cit., p. 104.

¹²⁹ GUMBRECHT, HansUlrich. Produção de presença perpassada de ausência sobre música, libreto e encenação. *Palavra*, n. 7, 2001. p. 10

¹³⁰ Ibid, p. 10-11.

Gumbrecht defende que, no caso da representação, “surge a pergunta se aquele ausente é representado de modo ‘adequado’ pelo signo, ou se ele é distorcido/alterado (...). No momento em que se levanta esta questão, a representação se alia à dimensão do sentido¹³¹.”

O trabalho de Valêncio Xavier é um híbrido entre produção de presença e dimensão de sentido. Ao mesmo tempo em que, por meio da palavra, reproduz ou recupera o real por meio da imagem, torna presente de novo (re-presentifica) o que é a realidade, isto é, a corporificação ou caráter de presença, sem abandonar o caráter de sentido.

E a imagem, nesse sentido, também adquire importância como recuperação e organização do vivido. É a imagem, conforme Santaella e Nöth¹³², como representação visual mental. Segundo esses pesquisadores, o mundo das imagens se divide em dois domínios: o **domínio das imagens como representações visuais** (desenhos, pinturas, fotografias, cinema) – elementos estruturantes usados por Xavier na constituição de sua obra – e o **domínio imaterial das imagens** da nossa mente (visões, fantasias, imaginações, enfim, representações mentais) – imagens da memória que se transferem para a página e são portadoras de um poder imagético que se realiza na mente do leitor.

Com base nisso, pode-se analisar a presença constante da fotografia – e também se pode dizer das artes plásticas – na obra de Xavier. Ainda segundo Santaella e Nöth, fotografias são “testemunhas impiedosas da passagem da vida em direção à morte.” Para Sontag¹³³ (apud Santaella; Nöth¹³⁴), “todas as fotografias são *memento mori*. Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objeto. Cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo,

¹³¹ Sentido, para Gumbrecht, poderia ser a consciência de que qualquer representação realizada é o resultado de uma seleção entre múltiplas possibilidades alternativas de representação.

¹³² SANTAELLA; NÖTH, op. cit., p. 15.

¹³³ SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

¹³⁴ SANTAELLA; NÖTH, op. cit., p. 133.

precisamente por selecionar e fixar um determinado momento. (...) A fotografia é o inventário da mortalidade.”

O caráter de presença perpassado pela ausência permite retomar o que se discutiu a respeito do espaço estereográfico da escritura, ampliando essa questão para uma visão estereográfica do autor, que demonstra uma rara habilidade para “lidar, simultaneamente, com o universal e o específico, com o real e o simbólico, tornando o real simbólico sem perder a dimensão do real.

O conceito de *lexia*, ainda, torna mais nítida a proposição do gênero narrativa hipertextual, considerando hipertexto como uma modalidade de produção (ou uma tecnologia) que promove uma relação entre textos. Com base na concepção ampla de Ortolano, pode-se dizer que os textos de Xavier fazem “remissão a outros textos, por inclusão tanto implícita quanto explícita, cuja construção é não-seqüencial e fragmentária, conseqüentemente propiciando ao leitor um acesso muito diferente ao de um texto linear”. Nessa mesma linha segue o conceito de Landow, para o qual hipertexto é um meio que conecta informações verbais e não-verbais, de maneira que se transformam radicalmente as experiências de leitura e escrita ou mesmo o conceito de texto.

É o que se percebe em textos como *MCMXLII*, por exemplo, no qual fica evidente a “atomização do texto” (palavras de Landow) tanto na quebra da linearidade da narrativa quanto na percepção do texto não mais como uma unidade estável, de vez que os percursos de leitura podem ser múltiplos.

Retomando a aproximação entre hipertexto literário e hipertexto digital, a maneira como Xavier organiza seu texto remete também à dimensão tecnológica desse conceito, que teve como ponto de partida os estudos de Nelson e Bush: um sistema de arquivamento de informações e conhecimento em que cada usuário (autor e leitor) poderia interconectar-se a todo tipo de documentos para criar outros. A dimensão tecnológica tem muito a ver com a maneira de composição do texto por Xavier, trazendo novamente à discussão o conceito de arquivo de Benjamin: “(...) semelhanças não-sensíveis, correspondências imateriais, não-classificatório, não-hierárquico, não-organizado”.

Xavier é o usuário-autor a que se referem Nelson e Bush, ao elaborar o texto com base em arquivos pessoais. Da mesma forma, o leitor diante do texto se torna um usuário, num tempo posterior, ao efetuar nós e *links* (competências definidoras de um hipertexto numa concepção digital) para atribuir sentidos ao texto, ressaltando-se, ainda, a abertura para outros textos ou a possibilidade de novos ingredientes em torno da tessitura textual de *MCMXLII*.

Se as referências trazidas por Xavier na página impressa apontam para uma intertextualidade (à maneira de Kristeva e Barthes) ou até para uma transtextualidade (à maneira de Genette), o modo como tais referências são dispostas na página remete ao texto enquanto experiência hipertextual tecnológica, de vez que o texto assume uma forma orgânica e abre suas fronteiras para outros textos.

Nesse sentido, o texto passa a ser compreendido não apenas com base no produto do trabalho de “escritura” de um único autor, mas sim de sua ligação com outros textos e estruturas de linguagem. Dessa forma, qualquer texto é constituído de sistemas significantes anteriores, não só literários, mas quaisquer outros textos, verbais ou não.

Quando Lyotard trata do fim das grandes narrativas (ou das narrativas legitimadoras), refere-se justamente à existência, nos dias de hoje, de mensagens que se conectam “a outras mensagens, a comentários, (...) em constante evolução... Um texto qualquer é talvez o fragmento ignorado do hipertexto em constante movimento, que o envolve e o conecta a outros textos, servindo de mediador ou meio a uma comunicação recíproca, interativa, ininterrupta.”¹³⁵

O hipertexto, nesse contexto, pode ser visto como uma escritura não-sequencial, um texto que se multiplica se liga a outros e estes a outros, e assim por diante, levando a infinitas possibilidades de leitura, independentemente do suporte em que seja concebido.

Tomando como exemplo novamente *MCMXLII*, as possibilidades de leitura são várias: na primeira coluna, o narrador, ao comentar a imagem do filme *A estranha*

¹³⁵ LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução: Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999. p. 118-119.

passageira, antecipa a história de amor proibido entre Carlota (esposa do comandante do navio) e o pianista, permeada pela situação do filho de Carlota e do comandante, que sente enjôo ao estar no navio e acaba adormecendo e tendo pesadelos com um feiticeiro africano.



- Quando você disse que me amava...

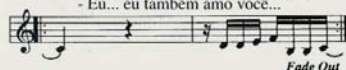
- When you said you love me... eu fiquei tão orgulhosa que poderia entrar numa jaula de leões. E, na verdade, eu entrei e o leão não me feriu.

Para mostrar sua alegria em ser amada, pela primeira vez na vida, a solteirona Bete Davies diz isso a Paul Henried depois de uma terna cena de amor entre os dois num barraco, num morro do Rio de Janeiro, cidade onde o navio em que viajavam, separados, fez curta escala no filme "A Estranha Passageira" (*Now, Voyager* - 1942), de Irving Rapper.



Mais tarde na sala de música do navio

- ... Carlota, eu queria te dizer uma coisa...
- Se é o que eu penso, por favor não fale nada Luiz Fernando.
- Sei que sou apenas o pianista de bordo... mas eu... eu te amo...
- Deixe-me ir... meu filho não está bem, enjoou e preciso avisar meu marido que está com seus comandados.
- Por favor, Carlota fique...
- Já é tarde, alguém pode nos ver...
- Você ouviu o que eu disse: eu te amo!
- Eu... eu também amo você...



O mundo parou de girar mas a sensação de enjôo persistia no menino sozinho na quente abafada cabine escura cheirando a verniz e maresia. Penso que dormiu. O sonho? difícil dizer, talvez um desses pesadelos que surgem quando a gente está doente. Sonho com bichos, feras que nos atacam na floresta africana. Ou com um feiticeiro africano que nos ameaça com seus bruxedos...

Quem sabe? quem saberá jamais?

São histórias dentro da história do torpedeamento e afundamento dos navios brasileiros por navios americanos, cujo desdobramento confirma que, na verdade, foi um submarino alemão o causador da tragédia (a imagem do *Superman* sendo visto pelo periscópio do submarino alemão, fechando a página).

Em outro exemplo, *Las meninas*, a hipertextualidade também se verifica: de uma obra de arte preexistente, Xavier, Dumke e Kondo ressignificam “pedaços de códigos” e colam fragmentos sobre a imagem da pintura de Velasquez.

CULTURA G

CURITIBA, DOMINGO, 28 DE FEVEREIRO DE 1993 GAZETA DO POVO

LAS MENINAS

conto de VALÊNCIO XAVIER ilustração RONES DUMKE diagramação KONDO

7 de janeiro de 1993 nas ruas de Curitiba
Uma de 9 anos e o seu amiguinho Ivo de 8 Juçéia e a Polaca de calças quase ruins Edu o anão a passos largos anda na rua XV

la luz entra por los ventanuales à direita
cortando o caminho pelo atalho do matinho secam as duas no chafariz da praça Osório 2 pusilhões dele são iguais a um dos seus

y por la porta abierta en el muro al fondo
com uma face nua o tarado arrasta os dois faz pouco a polaca intrusiva com um menino o anão pensava por lá e presenciou a cena

se reflexa en el espejo para se irradiar
para dentro da privacidade no meio do mato debaixo do bondinho com gente lá passando Edu até parou mas logo seguiu seus passos

por toda separada usando cabelos que a
abandonada feita para uma festa de igreja e agora o corpo sem pelos esquece ao sol voltou mas nada agora debaixo do bondinho

se vez producen os personagens a Velasquez
ali dentro ataca Uma Ivo começa a gritar nos braços da amiga Juçéia 9 anos também pensou: só eu vi ou será imaginação minha

no lo interessa la descripción del detalle
o tarado passa o dedo na garganta de Ivo os olhos secando as duas secando na praça e sem destino Edu o anão vai para a praça

sino la representación coherente y también
cui sentido muito pescoço pelo em sangue o velho mais atrevido pergunta: tem fio? entrou na Osório e vê o budo das meninas

la relación entre os objetos e as figuras
o peixinho caído no bueiro da fuma fedida quer se aquecer na minha casa diz o velho e cara bem feia de anão olhando pro velho

y de estas entre si la cena se desarrolla
al o tarado faz o que quer na menina Uma mas então o velho nota o Edu olhando feito dizem que o anão tem aquilo gigante eu não sei

el enano Portusato dá um chute nel mastin
satisfecito larga a menina quase desmaiada fingiu que nada falou e vai saindo de fino nunca se sabe o que um anão está pensando

la enana Mariborbola la infante Margarita
quando volta a si sai pelo mato vomitando nem um tchau ele deu pra Polaca e Juçéia Edu entende a respolha para Polaca voltar

la descomulacion de las meninas se debió a
gemendo de dores no ventre buscando ajuda Polaca fala para Juçéia: você vai ficar? o Edu bate o cigarro na caixa de fósforos

Pedro Madrasso que usa palavras portuguesas
sangue-sangue-sangue encucando pela perna e sai conversando com Edu só ela que fala acende e indica o caminho que só ele sabe

7+7=14

PAPELARIAS

GHIGNONE

LIVROS DIDÁTICOS COM GRANDES DESCONTOS

Rua XV, 423
Praça Osório, 485
Shopping Mueller

Fonte: *Gazeta do Povo*, 20 fev. 1993.

É interessante analisar, lado a lado, a imagem da obra de Velasquez e a montagem proposta pelo trio de artistas.

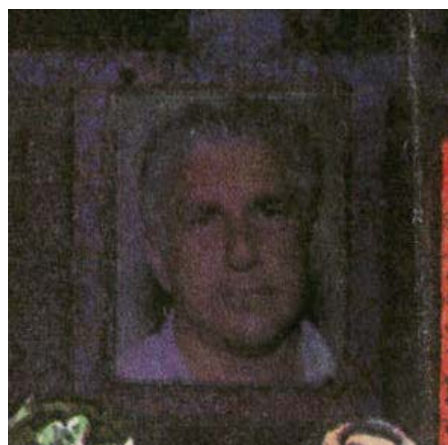


Las meninas, de Velasquez



Las meninas, no conto de Valêncio Xavier

Na composição da imagem, há a fotografia do próprio Xavier num dos quadros, bem como a inserção das personagens que aparecem na(s) história(s) criada(s) por Xavier com base no quadro de Velasquez.



Confirma-se, nesse sentido, o que Jameson comenta a respeito do papel mediador da cultura na contemporaneidade: a dissolução das fronteiras entre cultura erudita e cultura popular, bem como o simulacro e o pastiche, que se revelam fortemente na montagem proposta por Xavier, Dumke e Kondo.

O texto que vem logo a seguir da composição da imagem mostra 14 fragmentos, como bem indica a somatória no final da página ($7 + 7 = 14$), que podem ser lidos tanto linearmente quanto não-linearmente, pelas indicações dos tipos e corpos diferentes de fonte. São quatro tipos de fonte, um para cada história: na primeira, descreve-se o quadro de Velasquez; a segunda tematiza duas crianças atacadas por um tarado; a terceira é a história de duas meninas de rua; e a última trata de um anão que vai se juntar às meninas. É o conceito de hipertextualidade, para Landow, como um meio que conecta informações verbais e não-verbais.



$$7+7=14$$

7 de janeiro de 1993 nas ruas de Curitiba
 Uria de 9 anos e o seu amiguinho Ivo de 8
 Jucélia e a Polaca de calcinha quase nuas
 Edu o anão a passos largos anda na rua XV

la luz entra por los ventanales à direita
 cortando o caminho pelo atalho do matinho
 secam as duas no chafariz da praça Osório
 2 passinhos dele são iguais a um dos teus

y por la porta abierta en el muro al fondo
 com uma faca nua o tarado arrasta os dois
 faz pouco a polaca transava com um menino
 o anão passava por lá e presenciou a cena

se reflexa en el espejo para se irradiar
 para dentro da privadinha no meio do mato
 debaixo do bondinho com gente lá passando
 Edu até parou mas logo seguiu seus passos
por toda superfície creando sombras que a
 abandonada feita para uma festa de igreja
 e agora o corpo sem peitos esquece ao sol
 voltou mas nada agora debaixo do bondinho

Para Sussekind, em *Las meninas* está representada a reciprocidade crítica entre texto e imagem, característica tão peculiar aos textos de Xavier. Conforme Sussekind, há também a “reciprocidade entre o aparentemente casual, e uma calculada organização gráfica, um cuidado microscópico com o texto, duplicidade tematizada diretamente, por Valêncio Xavier, num dos seus mais belos exercícios narrativos recentes (...).” E, com uma

estruturação descontínua, relatos múltiplos e despersonalizados, mas tensionados, numa mesma página, por sua condensação pictórica numa única ilustração (...), a que se acrescentam mais um anão, uma menina de rua ao lado de uma Infanta Margarita desnuda, e um retrato, meio apagado, de Valêncio Xavier, que, no lugar do espelho em que, no original, se refletiam os monarcas, parece observar ironicamente, de dentro dela, a própria página de jornal, cuja padronização, cuja repetição indiferenciada, acaba de romper.¹³⁶

Na escritura elaborada por Xavier, “cada palavra pode ser um elo para um novo texto ou imagem, para uma nova história sobre o mesmo assunto, sob outro enfoque.”¹³⁷

É nesse aspecto que há, na escritura de Xavier, esse elemento virtual, próprio do hipertexto digital, mesmo na materialidade da página impressa. O trajeto do leitor, ao tentar acompanhar o percurso organizado pelo autor, leva a essa nova forma de textualidade, em que expressões como “trama”, “rede”, “conexão” dão a idéia do texto flexível e aberto ao leitor, sendo o ato da leitura um processo efetivamente dinâmico e ativo.

É o que se percebe, por exemplo, em *Las meninas*, em que várias histórias podem ser lidas, linearmente ou não, de diversas maneiras.

Talvez a experiência que mais bem exemplifique o mecanismo de hipertexto numa dimensão eletrônica esteja na obra *O minotauro*, em que cada página (ou texto) remete a outra, sendo múltiplas as possibilidades de leitura e atribuição de sentido. Na parte de cima das páginas de *O minotauro*, uma numeração não-sequencial (seria das páginas da história? dos quartos do hotel em que o narrador-personagem passa a noite

¹³⁶ SUSSEKIND, Flora. Memento mori. *Jornal do Brasil*, 11 maio 1996.

¹³⁷ Id.

com uma mulher? um indicativo de leitura ou para a transgressão da leitura?...) revela uma experiência labiríntica, na medida em que o leitor, ao seguir página a página, ou ao buscar a da ordem numérica, tem que reunir fragmentos de texto em espaços diferentes para atribuir um possível sentido ao texto.



— Em que quarto mesmo você disse?
— No oito.

Rolei escada abaixo. Braços cansados, deixei de tatear as paredes, quando vi estava sem apoio. Os degraus dessa escada em caracol giram partindo de um centro que é o canto direito do patamar formado pelo final do assoalho do corredor. Degraus de formato triangular como um pedaço de pizza vão se abrindo em leque para baixo. Na escuridão, dificilmente a gente consegue caminhar em linha reta. Eu andava quase encostado na parede direita e entrei na escada em caracol, justamente no lado onde os degraus são mais estreitos. Perdi o equilíbrio e rolei escada abaixo, tentando inutilmente me agarrar em algum ponto de apoio. Não me machuquei, foi mais o susto de cair girando num abismo escuro. O barulho da minha queda não provocou nenhuma resposta, nenhuma porta se abriu, nenhum hóspede apareceu para ver o que acontecia.

Fonte: XAVIER, Valêncio. O minotauro. In: _____. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Na página da esquerda, a numeração 16 poderia indicar o número da página, mas rapidamente se percebe que não, porque na página da direita está o número 2. Porém, o interessante é que, abaixo do número 2, parece haver duas sugestões de seqüência, isto é, 30 ou 0. Disso se pode depreender que o número grande no centro superior pode não indicar o número de página com base numa leitura linear e seqüencial, mas sim indicar uma (entre as muitas) possibilidades de leitura.

O texto de Xavier problematiza assim a noção de linearidade da página impressa. É um texto que sugere pluralidade e desdobramentos, rompendo cânones literários lineares.

Em *A marca do diabo*, vale ressaltar a estrutura fragmentária e a quebra da linearidade na construção do texto especialmente nos trechos em que se misturam fontes para texto em itálico e texto redondo.



– Peguei e enfiei dentro da boquinha quente dela. a marca na minha cara era bem um D. como uma queimadura e foi desaparecendo aos poucos. Foi tão bom, e você sabe como essas meninhas estão acostumadas com isso que nem com ele a marca do Diabo que eu fiz de errado com... eu não fiz nada de errado e ela não vai contar nada a mulher loira não pode mais nada para ninguém nem tinha que o Diabo vir na minha casa me atentar então não foi um guarda-chuva dei o açúcar e ela foi mesmo o Diabo que me marcou pelo que eu fiz e nunca vai contar nada para ninguém, nem você vai poder contar nada não, não posso.

Fonte: Gazeta do Povo, 12 jan. 2003.

A leitura pode ser feita tanto linearmente quanto ao se ler separadamente o texto em itálico e o texto redondo. O autor também não respeita a sintaxe gramatical (inicia períodos com letra minúscula), porque importa mais a sintaxe espacial. É a herança de Mallarmé e das vanguardas quanto à desarticulação da estrutura da frase e o rompimento com a organização linear e aditiva tradicional. Além disso, isso indica a atuação do autor-modelo que prevê o leitor-modelo do texto ao colocar obstáculos para a compreensão.

De acordo com o que se viu até aqui, os textos de Valêncio Xavier renovam o meio ou o suporte em que são produzidos, o jornal e o livro, pois encontram novos caminhos à linearidade imposta pela página. O leitor muitas vezes se vê obrigado a pular linhas ou páginas, retornar ao começo ou ir ao final, criar textos paralelos ou acessórios ao original, sem que nada o desautorize (muito pelo contrário, há casos em que a construção do texto o obriga a fazer isso).

Pode-se citar, ainda, como exemplo da não-linearidade e da estrutura fragmentária, o texto *Carneval com chuva*, que leva o leitor a lançar mão de artifícios para estabelecer o significado, de vez que a narrativa é construída numa simbiose da história do desfile de carnaval, suspenso por causa da chuva, e de trechos de dois textos do Antigo Egito: *O livro dos mortos* e *Ode do desesperado*.



CARNEVAL com chuva

Vimos do Egito
e muitas vezes tivemos que rezar
Alá ! Alá ! Alá meu bom Alá.
Mande água pra Iôlô
Mande água pra lalá
Alá meu bom Alá

conto de Valêncio Xavier
com trechos dos
textos do Antigo Egito:
O Livro dos Mortos
e Ode do Desesperado



* A clara noite escura
escura=pres. ind. verbo escurar
as horas não mais existirão
ninguém distinguirá sua sombra *

Eu sou uma mulher

* a deusa Serket encara o espelho sem reflexo *

deusa de nome secreto S. [] [] [] [] []
Eu sou um homem
nominado Valêncio

na cabeça minha o enredo deste bloco
Eu faço Serket a deusa da alegria
ela ama a dança e a música
e me amava também

Tem a cabeça de gata egípcia
focinho fino orelhas pontudas

Eu S. [] [] [] [] []

trago em meu ventre um filho
introduzi-me no meio de suas coxas
que não é dele (e eu o amava)

▲ Eu sou ontem e conheço amanhã
posso renascer — mistério da alma ▼
chovia na noite escura

CHUVA NO CARNAVAL DE CURITIBA
Purifiquei-me na água onde ele se purificou

Introduzi-me no meio de suas coxas
é como se fosse a sua moita de flores
E ele me secou com o calor do seu corpo

▲ Ele fez-me entrar no ventre dela
enquanto ela perdia a consciência
de seu corpo no corpo dele
dentro do corpo dela ▼

O filho que era dele eu tirei
este que tenho dentro de mim
que não dei o nome dele
porque é uma menina
é de outro e ofereço a ele
criarei como se fosse
filho dele e meu
Não o amo mais
Em mim já não há mal
ou mácula materna
No entanto o meu nome
é o seu nome

¿Ao acabar mada de nome o amor?
CHUVA SUSPENDE O DESFILE
A morte agora está diante de mim
como o fim da chuva
como o instante
em que o céu se torna puro





* A clara noite escura
escura=pres. ind. verbo escurar
 as horas não mais existirão
 ninguém distinguirá sua sombra *
 Eu sou uma mulher
 * a deusa Serket encara o espelho sem reflexo *
 deusa de nome secreto S
Eu sou um homem
nominado Valêncio
na cabeça minha o enredo deste bloco
 Eu faço Serket a deusa da alegria
 ela ama a dança e a música
e me amava também
Tem a cabeça de gata egípcia
focinho fino orelhas pontudas
 Eu S
 trago em meu ventre um filho
introduzi-me no meio de suas coxas
 que não é dele (e eu o amava)
 ▲ Eu sou ontem e conheço amanhã
 posso renascer — mistério da alma ▼

A experiência hipertextual realizada por Xavier promove a alteração da noção de autoridade, configurando-se assim, de acordo com Barthes, a literatura como trabalho: “o que está em jogo no trabalho literário (da literatura como trabalho) é fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto¹³⁸.” Dessa forma, ainda segundo Barthes, “um texto não é feito de uma linha de palavras, (...) mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.”¹³⁹

Barthes polemiza essa distinção entre produção e consumo do texto ao preconizar a morte do autor, que na sua visão não existe fora ou anterior à linguagem. Para ele, “sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer,

¹³⁸ BARTHES, S/Z, op. cit., p. 38.

¹³⁹ BARTHES, Roland. *A morte do autor*. Disponível em:

<www.facom.ufba.br/sala_de_aula/sala2/barthes1.html>. Acesso em: 13 maio 2007.

finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.”¹⁴⁰

A escrita se vê liberada da “tirania do autor”, atribuindo-se ao leitor a capacidade de elaborar o sentido do texto de acordo com o trajeto que resolveu tomar. Ao elaborar esse trajeto de leitura, o leitor constrói um sentido pessoal ao texto proposto, sendo esse ato não só um ato de leitura, mas de “leitura-escritura”¹⁴¹.

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas que dialogam, em paródia e em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito.¹⁴²

A escrita se abre para possibilidades de uma autoria coletiva e, assim, a idéia da escritura como originária de uma só fonte perde espaço. Para Barthes, dar

um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. (...) Na escrita moderna, com efeito, tudo está por deslindar, mas nada está por decifrar; a estrutura pode ser seguida, “apanhada” (como se diz de uma malha de meia que cai) em todas as suas fases e em todos os seus níveis, mas não há fundo; o espaço da escrita percorre-se, não se perfura (...).¹⁴³

Com a nova textualidade contemporânea, se vêem entrelaçadas as funções do escritor e do leitor, que adquire importância ao mover-se aleatoriamente e não-linearmente pelo texto. De acordo com Barthes, “em França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria

¹⁴⁰ BARTHES, *A morte...*, op. cit.

¹⁴¹ SUSSEKIND, op. cit.

¹⁴² Id.

¹⁴³ Id.

linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor (...).”¹⁴⁴

Para Barthes, o autor tem apenas o poder de mesclar escritas. Considera que o poder do escritor é o de “misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas (...)” Valêncio Xavier realiza isso muito bem ao se utilizar do processo de montagem, à maneira do cinema.

O processo de montagem palavra—imagem, portanto, é outro elemento constituinte ou estrutural da escritura de Xavier. Novamente o termo “montagem”, do cinema, pode ser aqui retomado para expressar a organização do texto de Xavier..

Nas páginas dos textos *MCMLXII* e *O livro dos sonhos de Valêncio Xavier* (bem como em outras mostradas até aqui), é possível perceber claramente que a disposição gráfica dos elementos na página estimulam o leitor a estabelecer conexões entre os fragmentos de textos “montados” não-linearmente.

¹⁴⁴ Id.

[illegible][illegible]

Esse mecanismo parece ser o ideal para indicar essa estrutura tecida como uma trama flexível, de vez que a concepção linear da página impressa dá lugar a uma interligação mais complexa, de maneira que o olho do leitor é constantemente solicitado a movimentar-se pela página na busca de conexões.

Sobre as conexões que o leitor/espectador estabelece, Eisenstein comenta o seguinte:

Vimos que no processo de lembrança existem dois estágios fundamentais: o primeiro é a *reunião* da imagem, enquanto o segundo consiste no *resultado* desta reunião e seu significado na memória. (...) Esta é a prática na vida, em contraste com a prática na arte. Porque, quando entramos na esfera da arte, descobrimos um acentuado deslocamento da ênfase. Na verdade, para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o

processo. Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador.¹⁴⁵

O modo como Valêncio Xavier compõe o texto ilustra bem o fato de que “uma obra de arte dirige toda a sutileza de seus métodos para o *processo*”. Isso significa que “a imagem de uma cena, de uma seqüência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos olhos do espectador. (...) no método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, na própria vida, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos.”¹⁴⁶

Para criar uma imagem, a obra de arte deve se basear na construção de uma cadeia de representações. É a isso que Valêncio Xavier se propõe ao montar fragmentos isolados que, justapostos, produzem o quadro geral, aproximando-se muito do processo criativo descrito por Eisenstein:

Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar essa imagem em algumas *representações parciais básicas* que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador.¹⁴⁷

Isso resulta num dinamismo da imagem, uma vez que a imagem desejada “*não é fixa ou já pronta, mas surge – nasce*. A imagem concebida (...) é concretizada (...) através dos elementos de representação independentes, e é reunida – de novo e finalmente – na percepção do espectador. Este é, na realidade, o objetivo final do esforço criativo de todo artista.”

Em *Um conto duplo*, a maneira como Xavier monta a página demonstra essa “estrada criativa” elaborada pelo autor e que vai ser trilhada pelo leitor.

¹⁴⁵ EISENSTEIN, op. cit., p. 21.

¹⁴⁶ Ibid., p. 22.

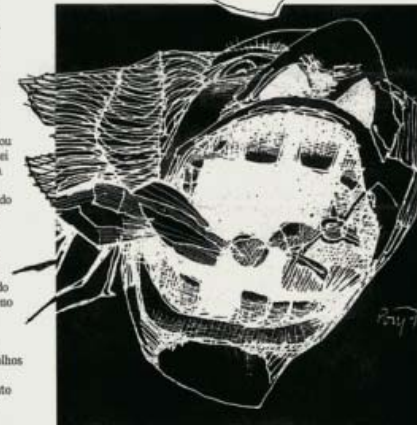
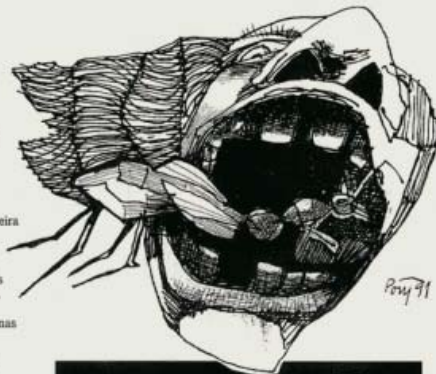
¹⁴⁷ Ibid., p. 28.

Um conto duplo de Valêncio Xavier

ILUSTRAÇÃO POTY

A MORTE DA PARENTE

Sentada na mesa da cozinha chorando de um só lado do rosto De pé, minha mãe consola ela Pequeninhas ruivas sem peso Eu menino sentado do outro lado da cozinha, quieto, só escutando olhando formigas carregadeiras. Em carreira vinham de onde não se sabe e carregavam tudo açúcar resto de comida tudo Lágrimas de homem são sentidas e das mulheres fugidas porque... Eu menino estava de pijamas Cedinho ela chegou batendo palmas acorriando toda casa a mãe minha fez café para ela fez ela tomar água com açúcar até abriu uma garrafa de gasosa Sobradinho de madeira no Ahú Chorava de um lado só do rosto Sentado no banco do outro lado do resto do dia não me lembro sei que teve vizinha enxada que veio assustar quem era ela Teve de dormir na minha cama cama estreita quando ela se deitou eu que já estava dormindo acordei com cheiro dela de mofo de velha dormi outra vez. Meio gorda ela em fiquei espremido cheiro fedido de xoxota de velha não me lembro de ter acordado, na noite e visto ela chorando acordei na noite gritando de dor boca rachada cílios espetando olhos arfidos língua de bife batido No meio da noite ela tomou veneno misturado com gasosa. O cheiro forte do veneno para formigas cortou os lábios cunhos os buracos do nariz e os olhos O pai me levou para baixo Eu chorava nos dois lados do rosto o pai me lavou o rosto com leite e me deu leite para beber.



Mala de papélio marrom com com alça de lata corta mão o resto da tralha dela num saco desses de farinha. Um guarda-chuva preto de homem enfiado na corda que prende a mala para não abrir - O remédio é você esquecer dele enfrentar a vida. Recomeçar tudo na minha idade?! Você pode ficar o quanto quiser. Eu sempre falava pra o Melo, desde o começo eu achava que ele não prestava. O fingido! Phormicida Tatu é phoda! Sote Eu durmo no sótão - Ele me iludi! Os homens, minha filha são todos iguais. Com ele perdi os melhores anos de minha vida! Bobagem você é moça ainda. Meu Deus! Que será de mim agora? O plural é guarda-chuvas O Melo não vai se importar, você fica o quanto quiser. Vergonha! tenho vergonha até de olhar pra ele Essas formigas acabam carregando com a felicidade da gente - Você vai ver como tudo se resolve Travezeiro é melhor companheiro O velhinho do sono jogando areia dentro dos olhinhos do menino Formiga até por dentro da roupa. Já fez suas rezas menino? Dizem que o bom é pôr pó de café no formigueiro Mas de onde elas vêm? - Mãe, manê! Tá doendo, mãe! - Melo corre aqui depressa! Não chegasse as formigas tinha as moscas - Vi que não ia dar coisa boa - Tão transtornada que estava - Isso o marido dela tava querendo - Mãe! Tá doendo, mãe - Melo corre aqui! Cheiro tão forte que nunca mais as formigas voltaram - Coitada, afinal descansou!

Anos mais tarde, quando eu já era grande, entrei num bar recém que um cara tinha se matado tomando formicida com Guaraná Antártica. De exaurido pus a cara por cima do tabique de madeira para ver antes que a Polícia levasse o cadáver. Foi só um segundo e fiquei com os lábios rachados, olhos irritados, buracos do nariz comidos, língua de bife batido. Igualzinho daquela vez, em criança, quando a tia da minha mãe se matou na minha cama. Pó de café, pegue a borra e ponha na boca do formigueiro: mata tudo, nunca mais elas voltam. Mas, não acredite muito no que eu falo. Tenho fama de mentiroso. Quase tudo que eu falo é mentira. Não acredite Não

Não apenas Valêncio Xavier escreve um conto duplo, mas estrutura a página de maneira dupla (um conto paralelo ao outro; uma imagem paralela à outra tanto em relação à posição na página quanto à exploração dos recursos gráficos de claro e escuro). Os títulos são colocados de maneira equidistante entre si e ao texto, ressaltando ainda que ambos os títulos cabem às duas narrativas (aí se verifica, além do paralelismo, um artifício de aproximação entre os contos, aproximação essa que se concretiza com o final único para os dois).



*

Anos mais tarde, quando eu já era grande, entrei num bar recém que um cara tinha se matado tomando formicida com Guaraná Antártica. De enxerido pus a cara por cima do tabique de madeira para ver antes que a Polícia levasse o cadáver. Foi só um segundo e fiquei com os lábios rachados, olhos irritados, buracos do nariz comidos, língua de bife batido. Igualzinho daquela vez, em criança, quando a tia da minha mãe se matou na minha cama. Pó de café, pegue a borra e ponha na boca do formigueiro: mata tudo, nunca mais elas voltam. Mas, não acredite muito no que eu falo. Tenho fama de mentiroso. Quase tudo que eu falo é mentira. Não acredite

Não

*

Materializa-se um ideograma, em que elementos duplos (ou o paralelismo desses elementos) produzem um novo sentido.

Com os textos de Xavier ocorre algo muito semelhante ao processo criativo explicado por Eisenstein, o que revela a força da montagem em “incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador”, que é compelido “a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor.”¹⁴⁸

Vale ressaltar, ainda em *Um conto duplo*, a presença da morte (as duas personagens principais dos contos morrem), cuja simbologia se amplia em virtude da presença dos insetos (a morte das formigas ou do formigueiro como elemento paralelo à morte das personagens, bem como a presença das moscas como símbolo da morte que se anunciava; o “cheiro de morte” não chama moscas?). A ilustração de Poty é reveladora, pois indica um inseto a caminho da morte, quase sendo devorado.

A montagem, nesse conto, também se evidencia no modo como as imagens se agrupam na página. A montagem da página sugere a duplicidade em cada detalhe (nos dois títulos, nas duas imagens espelhadas, na simetria da página, isto é, a idéia de montagem presente, em que a representação 1 + representação 2 geram uma imagem de duplicidade).

Mais do que compor palavra—imagem ou imagem—imagem com base nas ferramentas de perspectiva ou superposição, é da idéia de estereografia que Xavier se utiliza, na medida em que intenciona construir, na bidimensionalidade da página, uma projeção tridimensional a partir da união de duas imagens ligeiramente diferentes.

As colagens de iconografia em contraste (tanto no branco da página como no desenho sobre o preto), procedimento esse que lembra muito a montagem no cinema, é característica constante na obra de Xavier, como se pode verificar em *Carneval com chuva* e *No meio do mato matou a mulher índia e depois comeu*, ambos textos que trazem temáticas constantes da obra de Xavier: o amor e a morte. A duplicidade,

¹⁴⁸ Ibid., p. 29.

portanto, não está apenas na maneira como o autor organiza o texto, mas também no sentido do texto, com o arquétipo *Thanatos e Eros* como tradução de vida/morte, sexo/morte, volúpia/morte.

Em *Carneval com chuva*, a duplicidade amor/morte se verifica textualmente pela composição das imagens, bem como pelo sentido do texto, cujo resultado da composição com *O livro dos mortos*, *Ode do desesperado* e o texto do autor tem como desfecho o fim de um relacionamento e a morte de um dos amantes.



O filho que era dele eu tirei
este que tenho dentro de mim
que não dei o nome dele
porque é uma menina
é de outro e ofereço a ele
criarei como se fosse
filho dele e meu
Não o amo mais
Em mim já não há mal
ou mácula materna
No entanto o meu nome
é o seu nome
¿Ao acabar muda de nome o amor?
CHUVA SUSPENDE O DESFILE
A morte agora está diante de mim
como o fim da chuva
como o instante
em que o céu se torna puro

O trabalho de construção textual de Xavier se aproxima muito da perspectiva da montagem intelectual que Eisenstein defendeu no cinema, cujos princípios foi buscar no modelo de escrita das línguas orientais que trabalham com ideogramas (ou

imagens) para produzir sentidos, a que Eisenstein chamou de “escritura de imagens”.¹⁴⁹

Segundo Eisenstein, a explicação para essa escritura de imagens está no mesmo “processo empregado por todos os povos antigos para construir seu pensamento, ou seja, no uso das *metáforas* (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das *metonímias* (transferência de sentido entre imagens).”

Se nas línguas ocidentais existem palavras para designar conceitos abstratos, no chinês o conceito de “amizade” combina os pictogramas de “cão” e “mão direita” (simbolizando fidelidade e a mão com a qual se cumprimenta um amigo). Chega-se ao conceito de amizade por outra via que a direta relação entre palavra e conceito: é a combinação de pictogramas para estabelecer uma relação entre eles (isoladamente, cada um dos pictogramas represente uma amizade em particular; e combinados, o conceito geral de amizade).

Eisenstein parte desse pressuposto, isto é, “uma montagem que, partindo do ‘primitivo’ pensamento por imagens, consiga articular conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias. Juntam-se duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados; e, assim, através de processos de associação, chega-se à idéia abstrata e ‘invisível’.”

Valêncio Xavier constrói seu texto de maneira muito semelhante. É como uma idéia que nasce a partir da pura materialidade dos caracteres brutos particulares: a interpenetração de duas representações singelas produz uma imagem generalizadora que ultrapassa as particularidades individuais de seus constituintes.¹⁵⁰

A presença do procedimento das metáforas e metonímias pode ser exemplificado no texto *A moça que virou tigre*, de Xavier, um conto ilustrado com fotos e que traz a história do “túmulo que fica no lado direito perto do portão lateral do Cemitério Municipal de Curitiba”, na verdade a história da Esfinge, que o povo desconhece, e por isso inventou a história d’*A moça que virou tigre*. Nesse texto, Xavier retoma a questão mítica da Esfinge, de maneira que não é apenas o processo de

¹⁴⁹ MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. *Revista USP – Dossiê Palavra/imagem*. n. 16, dez./jan./fev. 1992-1993. p. 12.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 61-64.

As metáforas para túmulo ou cemitério estão presentes no o texto (“Mausoléo branco gesso”, “Cidade das grandes edificações”, “piso brilhoso mármore é coberto de pó branco”), bem como metonímias em que a frieza das imagens em mármore dos

101

túmulos e as partes internas do corpo de um animal sugerem os sentidos da morte, da transfiguração do corpo, da busca por respostas para os mistérios da existência.



depois de muitos passos canular eis que cheguei
 Cidade das grandes edificações
 Passante errante estrangeiro
 (por desconhecer suas leis seus usos seus costumes)
 só me é dado permanecer no átrio da grande obra
 imenso salão mais cem passos
 as altas paredes o piso as colunas a larga escadaria
 de mármore rosado vermelho marrom



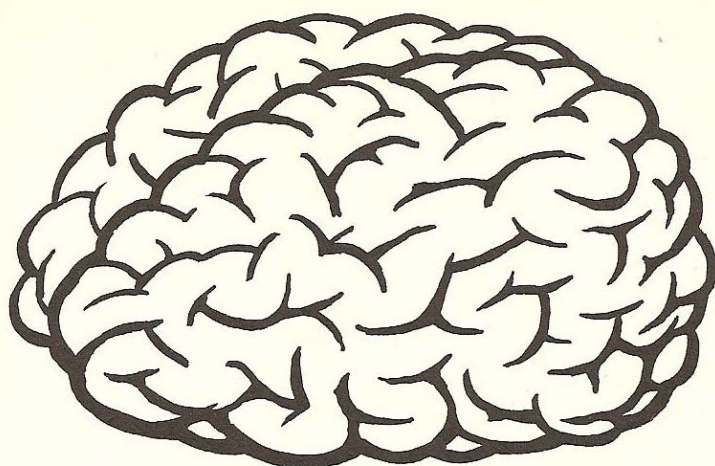
de encontros traçados retas quadrados
 decorações para o brilho o luxo a magnificência
 Grandiosos vasos desertos de bronze
 Candelabros de cobre metal nobre polido

Quais mistérios surtirão quando devassada a
 Caixa de Pandora? Virão a mim?
 Mas tenho de voltar a mim
 à minha jornada de regresso para de onde eu vim



Além disso, o símbolo da esfinge traz consigo um dos temas recorrentes nos textos de Xavier, que é a busca pelo sentido do existir ou a busca da identidade. Num dos “versos” do conto, a pergunta “Quem somos, de onde viemos, para onde vamos?” resume a busca do personagem recém-chegado à “cidade das grandes construções” e que tenta se encontrar na multidão de “mortais, malos, mendicantes, maçons, marmoristas, meretrizes, mercadores, malfeitores, madonas, mestiços, madres, mágicos, mouros, maestros (...), médicos, malucos, mamelucos, miseráveis, manequins, monstros (...), malditos, multidões que passam, que param, que olham e não vêem (...)” – a listagem enorme de substantivos com “m” reflete a confusão mental do personagem, mas também, no extremo oposto, a tentativa de organização (não é essa a função de uma lista?) de uma realidade que se revela caótica diante de seus olhos.

As metáforas e metonímias são recursos presentes em toda a obra de Xavier. Em *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, por exemplo, há numa das páginas a imagem do cérebro, colocada lado a lado em relação ao texto, que dá a idéia de um labirinto, demonstrando como o narrador-personagem se sentia numa casa estranha (“perdido”; “corredores que se dobravam em outros corredores atapetados, portas dos quartos almofadadas de madeira de lei.”).



Num labirinto. É como eu me sentia perdido na casa estranha. Corredores que se dobravam em outros corredores atapetados, portas dos quartos almofadadas de madeira de lei. O meu quarto era o último de um corredor. A cama de guarda de madeira envernizada e o armário de duas portas. Fora as empregadas, era eu, a prima Clarita, da minha idade, como eu de cabelo loiro e olhos azuis, tia Carlota e o marido, que pouco ficava na casa, ia para a cidade quase todo dia. Voltava tarde quando eu já estava dormindo. Às vezes, nos fins de semana, vinham visitas.

Na saleta sem janelas tinha um grande aquário com três peixinhos dourados. O ar para a água vinha por um tubinho que ia até a estatueta de um escafandrista no fundo.

Eu não sei o que é clitóris!!!

153

Fonte: *Gazeta do Povo*, 28 mar. 1997.



Em relação ao sentido do texto, Xavier utiliza a metáfora da via sacra como metáfora para a vida. O texto embaixo de cada quadro, em vez de funcionar unicamente como legenda de cada uma das etapas da via sacra (o que o leitor poderia pressupor antes de iniciar a leitura), dá conselhos de como o ser humano deve proceder diante da própria via sacra (ou da existência).



11 é um + um coração que vais dividir com o ser que amas e que te ama.



12 é o dobro de tua cabeça, teu tronco e teus quatro membros, que terás de repartir entre aqueles que te amam.

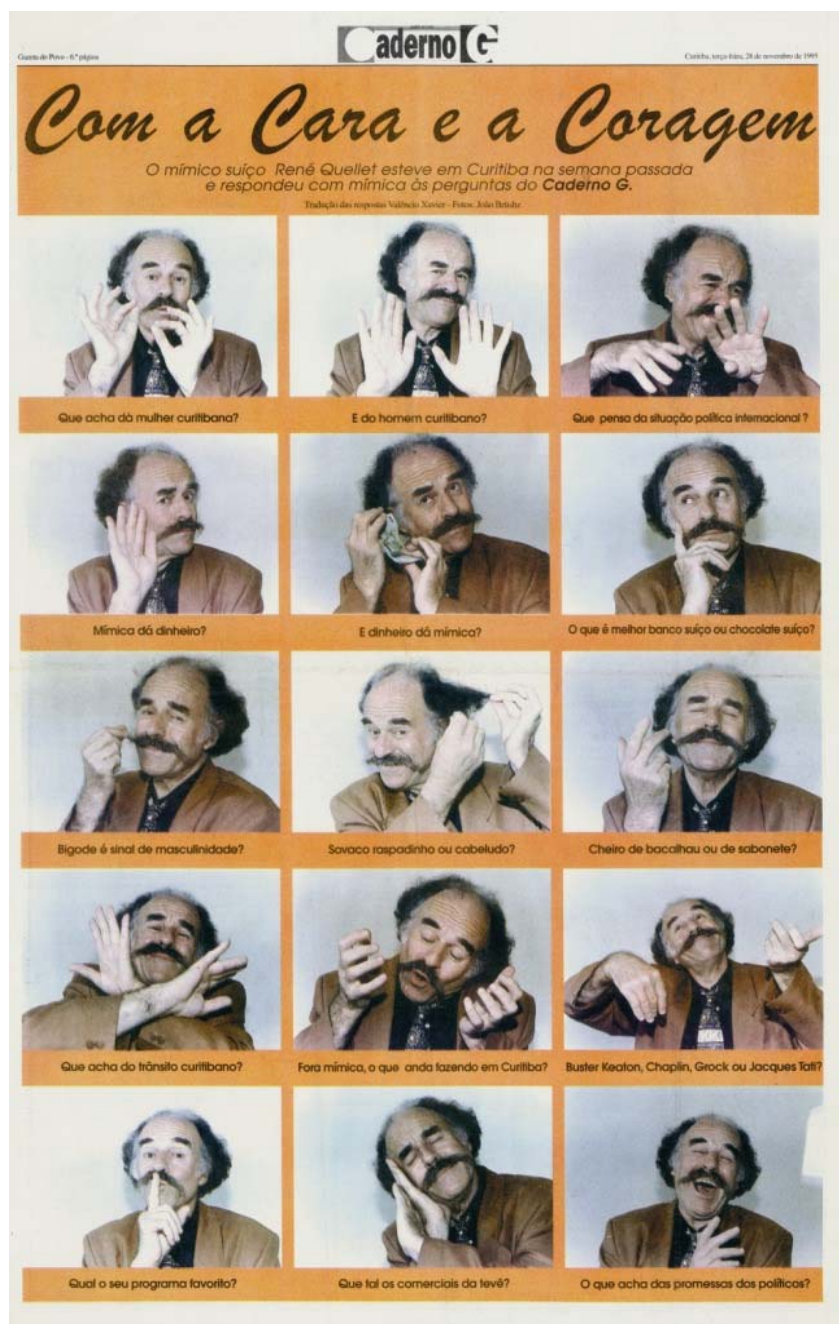


13 será por tua própria escolha o número, ou de ventura ou de desventura em tua vida.



14 são dobradas as sete partes do teu sentir, 7 deixarás aqui na terra e 7 levarás contigo na tua morte.

O texto *Via sacra* revela também os recursos estruturais das histórias em quadrinhos, muito freqüentes na obra de Xavier. Os claros ou vazios entre um quadrinho e outro estabelecem essa idéia de movimento, justamente por não mostrarem as ações completas. E consegue isso também com muita habilidade no texto *Com a cara e a coragem*.



Fonte: *Gazeta do Povo*, 28 nov. 1995.

Assim, o leitor preenche o sentido da história ou os quadrinhos que “estão faltando”, ou seja, preenchem na “mente os vazios e, por conseguinte, criam um movimento que, na verdade, não existe. Desta forma, ele se torna um co-autor da narrativa¹⁵¹.” Esse é o princípio histórias em quadrinhos, isto é, por meio do jogo com os vazios da página e com imagens, constrói-se uma ilusão de movimento:

(...) a história em quadrinhos possui características de outras artes, sobretudo da literatura e do cinema. Da primeira, herda a necessidade de ser lida (o texto); e, da segunda, a necessidade de ser vista (o desenho). Entretanto, aproxima-se mais do cinema, da qual é contemporânea, e ambas têm em comum a expressão do movimento, que na história em quadrinhos não passa de uma ilusão, e o incrível poder de síntese. Se na literatura são necessárias várias páginas para se definir a função e a personalidade de um determinado personagem ou para fazer com que o leitor visualize o ambiente no qual a cena se desenrola, no cinema e na história em quadrinhos, para se atingir estes objetivos, bastam algumas seqüências e quadrinhos.¹⁵²

A ilusão de movimento, portanto, é outra inovação em Xavier, pois ele consegue trazer para a página do jornal, por meio da montagem texto—imagem, a seqüência do cinema ou a ilusão de movimento dos quadrinhos.

De todas as análises dos textos feitas até aqui, percebe-se que a imagem, para Xavier, não apenas ilustra o texto, mas é um elemento constituinte da escritura, na medida em que pode exprimir idéias conflitantes que a palavra, por si só, apenas poderia exprimir em longas frases.

Mais do que um elemento constituinte da escritura, considerando a arquitetura textual, a relação palavra—imagem tem uma função importante ao se considerar os sentidos do texto: é o registro da memória.

A quebra da linearidade da narrativa, decorrente da estruturação hipertextual, possibilita considerar a escritura de Xavier como um somatório de lembranças e documentos organizados de maneira não-sequencial. Da mesma forma, a escritura de Xavier reflete o mecanismo da mente humana para organizar lembranças, ou seja, por meio de associações desordenadas e não por meio de categorizações sistemáticas. É o que ocorre, por exemplo, em dois textos publicados em comemoração ao ensejo dos 50 anos do fim da II Guerra Mundial: em *MCMXLII*, o ensejo da guerra é rememorado

¹⁵¹ LUCCHETTI, Marco Aurélio; LUCCHETTI, Rubens Francisco. História em quadrinhos: uma introdução. *Revista USP – Dossiê Palavra/imagem*. n. 16, dez./jan./fev. 1992-1993. p. 27.

¹⁵² Id.

não apenas com imagens das batalhas e fatos oficiais, mas com base nas memórias ou arquivos pessoais e coletivos que, recontextualizados, podem ser associados à guerra.

Outro exemplo é *A guerra de Carlos Scliar*, texto que mostra não a história do herói ou dos grandes feitos, mas a do indivíduo.

Gazeta do Povo - 10.ª página

Caderno C

Curitiba, sexta-feira, 25 de agosto de 1995

Ao ensejo dos 50 anos do fim da II Guerra Mundial

A GUERRA DE CARLOS SCLIAR

Fui convocado em fins de 1942, tinha 22 anos. O medo era a qualidade mais presente que eu tinha dentro do meu cotidiano. Eu achava que tinha obrigação de ir por questões políticas e até por minha origem judaica. A Guerra antinazista era uma guerra que me provocava. Eu não podia recusar aquilo. Fiz uma exposição no Rio, era como se fosse meu testamento. Eu estava me despedindo. Passei onze meses na Itália, peguei os últimos meses de Guerra. Eu não achava que fosse voltar.

Essa senhora italiana chorava quando nós famos embora. Ela tinha nos adotado. Seus dois filhos que eram partigianos, estavam lutando. Ela os dava como perdidos. Felizmente um deles voltou e deu notícias do outro. O dia-a-dia era uma coisa dramática. Principalmente porque nós ficávamos hospedados na casa da população naquelas cidades em que a gente foi passando e realmente se sentia que o clima da Guerra era um dos mais estúpidos que podia haver. Uma Guerra estúpida destruía séculos de civilização. Era uma coisa que te afrontava diariamente, sem contar aquela gente que já vinha dentro do regime fascista, e num campo de batalha sofria diariamente. Isso nos afrontava e muito.

Esse é um auto-retrato meu. Achei muito bonita a moldura dessa criança que havia lá. E os meus desenhos, na verdade, você tem que entender que são desenhos feitos nas minhas horas de folga. Nunca é desenho heróico, não. É o desenho do dia-a-dia, depois da briga, as pessoas naquele clima que a Guerra produz, que é um pouco de recolhimento.

Estão deitados... entenda, eu não desenhei nenhum morto. São pessoas que estão tomando sol. Depois do inverno que nós pegamos! Quando aparece o sol, o pessoal todo fardado, como estava, pegava sol.

Todos eles tinham esse olhar. Ninguém tinha uma cara alegre. Nunca. Nunca a cara alegre. Nunca. Nunca. A gente vivia nesse clima. Ninguém era alienado...

Olha aí. Eu desenhei essas florzinhas e a ver como elas eram bonitas. Anosinho eu poderia não estar vendo mais. Uma coisa que considero muito importante em se tratando dos meus desenhos é que não são desenhos ufanos de alguém que participou da Guerra. Eu sou ufano porque sobrevivi à Guerra e ela significou uma mudança radical no meu trabalho, na medida em que de repente eu descobri que quando desenhava uma flor, uma paisagem, de certa maneira eu estava tentando me despedir. Eu achava que cada dia poderia ser o último.

8 de maio. Esse desenho foi feito no dia do término da guerra. Mas nós não sabíamos ainda.

Esses não estavam sorrindo porque eram doentes mentais, rapazes que já estavam desgastados do mundo. Eram pacíficos assim, mas estavam vegetais.

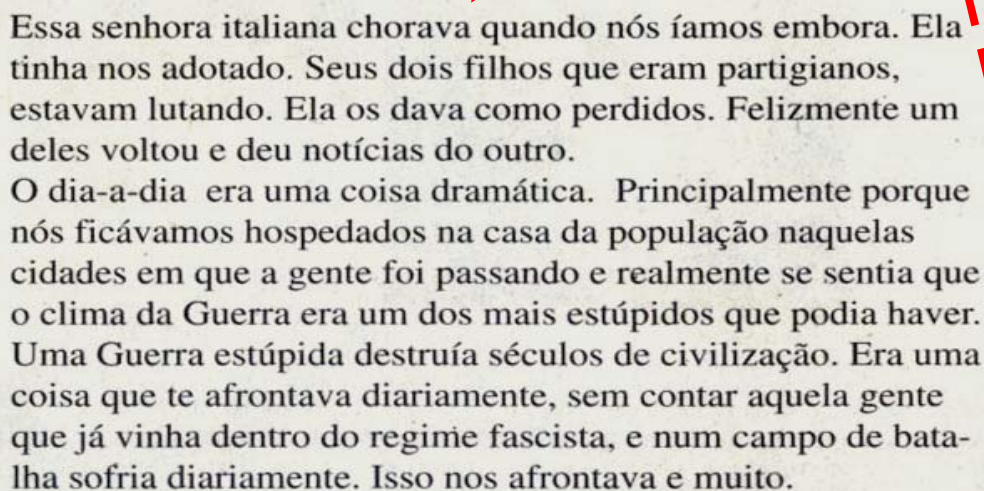
Quase todos os meus colegas tiveram problemas psicológicos depois, e eu passei incólume. Penso que os desenhos que eu fiz nas horas de folga salvaram minha cuca.

Esse é a bordo do navio, na volta. É o final. A Guerra já tinha terminado. Olha aí os sorrisos.

Contada a José Carlos Fernandes e Valêncio Xavier

Fonte: *Gazeta do Povo*, 25 ago. 1995.

A GUERRA DE CARLOS SCLiar



110

Muitas vezes, Xavier organiza o texto em forma de extensas listas, como se quisesse organizar os arquivos da memória, isto é, registrar/catalogar, na página, elementos aos quais ele um dia precisaria recorrer.



Fonte: *Orobora*, n. 2, dez./jan./fev. 2004 e 2005.

Fonte: *Diário do Paraná*, s.d.



Exemplos das pequenas pílulas de *Lições de coisas*:

A Vaca dá leite, a abelha dá mel, o bicho da seda dá seda, o cigarro dá cancer, a baleia dá óleo, a cana dá açúcar, o sol dá luz, o carneiro dá lã, o Grito dá Independência.

Se voce diz chato, porque não pode dizer cafeto. Tem muitas pessoas que preferem café ao chá.

Moral da estória: Deus ajuda a quem cedo madruga. Um jovem cabeludo não trabalhava e dormia todo o dia até tarde. De tanto sua mãe pedir, um dia, ele acordou às 8 horas da manhã e saiu em busca de emprego. Logo na esquina de casa achou uma carteira recheada de dinheiro; voltou correndo para casa para dormir outra vez. Não adianta acordar muito cedo: aquele que perdeu o dinheiro acordou antes. O bom é acordar na hora certa.

Diz a Bíblia: No primeiro dia, choveram quarenta dias e quarenta noites sem parar.

Esta é horrível, não leia: a leitura preferida das ciganas são os manuais. Eu bem que avisei.

Era um homem muito virtuoso: pediu ao seu Deus que lhe desse saúde e suas preces foram atendidas. Pediu ao seu Deus que trabalho nunca lhe faltasse e trabalho lhe foi dado. Pediu ao seu Deus que lhe desse esposa honesta e sua mulher lhe deu muito amor. Por fim, depois de tudo isso, pediu ao seu Deus para que baixasse o custo de vida. Ai, o seu Deus não pôde atendê-lo.

A semelhança entre um lápis, uma máquina de escrever e uma mão é extraordinária: o lápis e a máquina de escrever escrevem o que a mão quer que escrevam. A mão, por seu lado, escreve o que o cérebro manda.

Assim, a página do livro ou do jornal, para Xavier, é uma extensão da memória contra o esquecimento. Lembrando o mecanismo de um hipertexto, a memória se organiza por meio de associações em que uma lembrança leva a outra, numa rede intrincada de trilhas que podem levar a inúmeros caminhos.

A memória como um hipertexto se aproxima do conceito de arquivo, conforme aponta Benjamin, porque não está organizada segundo sistemas de indexação e organização de informações, mas sim como uma teia desordenada de dados associados que podem ser acessados por meio de um estímulo qualquer. A mente humana, nesse sentido, pode ser vista como a precursora matriz de hipertexto.

Segundo Lévy¹⁵³, todo indivíduo, comunidade ou grupo têm de “aprisionar o caos ambiente, de construir um sentido, de criar zonas de familiaridade ou reconstruir totalidades parciais à sua maneira (...)”. Assim, pode-se conceber o livro (ou o texto), de Xavier como uma extensão da memória. A esse respeito Patrícia San Payo¹⁵⁴ acrescenta que o livro é uma “lei que hierarquiza, ordena e estrutura o pensamento”, na medida em que amplia a capacidade de o ser humano guardar a herança cultural da humanidade.

Para fundamentar, ainda, a idéia do livro como extensão da memória, pode-se citar Sonia Régis Barreto, para a qual o pensamento é fragmentado e depende da memória para lhe dar unidade. A memória, por sua vez, é limitada e depende de técnicas para se sustentar (como o livro, por exemplo), ou seja, “as tecnologias dão materialidade ao pensamento e nos possibilitam criar instrumentos para a produção e a manutenção cumulativa do conhecimento, permitindo que nos demos conta de nossa variada experiência no mundo”¹⁵⁵. Se a percepção do mundo não é unificada e se o pensamento se dá em fluxo ou em recortes, o hipertexto considera exatamente essa dimensão.

¹⁵³ LÉVY, *Cibercultura*, op. cit., p. 17.

¹⁵⁴ SAN PAYO, Patrícia. *A máquina-literatura*. Disponível em: <www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/psanpayo>. Acesso em: 28 jul. 2007.

¹⁵⁵ BARRETO, Sônia Régis. Modos de ler, modos de pensar: leitura e memória. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras, 2005. p. 514-515. Coleção Histórias de Leitura.

Conforme acentua Sussekind, na obra de Xavier “mantém-se a tensão entre lembrança e esquecimento”¹⁵⁶, na verdade intimamente relacionados com a busca da identidade e a memória das coisas. A memória parece ser o mote da obra de Valêncio Xavier. É a partir da luta pelo resgate da memória que se estabelece o jogo do mostrar e do ocultar, bem como é por meio da memória que o narrador/autor tenta encontrar uma possível resposta à pergunta “qual é a minha identidade?”.

São significativas as palavras de Xavier¹⁵⁷ na entrevista dada a Terron: “Eu não vivo no passado, mas o passado vive em mim.” É como se o autor, ao dizer essas palavras, assumisse o passado como uma espécie de “segunda pele”, daí a transposição das palavras, imagens e sons para o papel e, segundo ainda o próprio autor, “talvez isso que eu ponho do papel, escrevo, talvez isso seja o meu passado e talvez seja o meu futuro, em que não penso”. O passado, no qual ele pensa, certamente tem maior peso nessa confluência de linguagens revelada nos espaços em branco (ou em preto) da página.

Valêncio Xavier escreve para existir, para viver, dessa forma a literatura se revela uma maneira de recuperar a memória, de recuperar um mundo que parece aos poucos se perder. É uma tentativa de recuperação do passado (ou de vencer o esquecimento), além de uma possibilidade de responder a alguns dos enigmas que perseguem a humanidade desde o início dos tempos. Nesse contexto, a imagem, como elemento estruturante da narrativa – e não só como ilustração propriamente dita, mas também os espaços em branco e a palavra atuando como elementos imagéticos –, é o elo entre o mundo do passado e o mundo do presente. A narrativa se apóia na imagem, que por sua vez estrutura ou organiza, no presente, fragmentos muitas vezes esquecidos nos labirintos da memória.

¹⁵⁶ SÜSSEKIND, Flora. Memento mori. In: XAVIER, Valêncio. *Meu 7º dia: uma novella-rébus*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999. p. 5-6.

¹⁵⁷ XAVIER, Valêncio. O grande circo freak de Valêncio Xavier. In: _____. *Meu 7º dia: uma novella-rébus*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999. Entrevista concedida a Joca Reiners Terron. p. 54.

CONCLUSÃO

A pós-modernidade é democraticamente fragmentada, e serve para afiar nossa inteligência para o que é heterogêneo, marginal, marginalizado, cotidiano, a fim de que a razão histórica ali enxergue novos objetos de estudo. Perde-se a grandiosidade, ganha-se a tolerância. Em lugar do dever histórico do Homem, tem-se a integração plena do cidadão em comunidades. E é a estas “placas” (a palavra é de Lyotard) de sociabilidade que se dirige o olhar pós-moderno, buscando compreendê-las ao mesmo tempo na sua autenticidade e na sua precariedade.¹⁵⁸

Silviano Santiago

Se, nas palavras de Baudelaire, a modernidade pode ser caracterizada, como “o transitório, o efêmero, o contingente (...)”¹⁵⁹, as palavras de Silviano Santiago são esclarecedoras para esta conclusão, considerando a obra de Xavier o “heterogêneo e marginal” a que se refere a epígrafe, numa espécie de síntese do caráter fragmentado da pós-modernidade.

Assim, se já com o advento da modernidade as artes se configuram em novas linguagens (a assimetria e o não-figurativo na pintura; a dissonância na música; a quebra da sintaxe na literatura, etc.), na pós-modernidade a vida cultural e a produção textual se constituem numa intersecção de textos com outros textos, em que a relação entre significados e significantes é menos rígida, bem como as linguagens e meios reúnem-se em novas combinações.

Mais especificamente no caso da literatura, “(...) os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrechoque de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão. (...) [importa] a força centrífuga que deles se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial”¹⁶⁰.

Seja com *O Livro*, de Mallarmé, ou com a montagem em jornal de *O livro dos sonhos*, de Xavier, o trabalho de alguns autores, tanto na modernidade quanto na pós-

¹⁵⁸ SANTIAGO, Silviano. A explosiva exteriorização do saber. In: LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 127.

¹⁵⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 25. Coleção Leitura.

¹⁶⁰ CALVINO, op. cit., p. 131.

modernidade, possibilita discussões interessantes a respeito do caminho da literatura, de como se dá o entendimento de um novo espaço literário, sugerido na modernidade por Mallarmé, por exemplo, e na pós-modernidade pela obra de Xavier, bem como da posição do leitor nesse novo espaço.

Autores como Mallarmé e Xavier dão profundidade a esse espaço de linguagem, de maneira que o texto não se organiza linearmente, mas se abre em diferentes níveis e se relaciona a outros textos. É um espaço em que as palavras se projetam, se dobram e se redobram, não existindo como uma coisa só, mas aparecendo e reaparecendo, disseminando-se. Calvino comenta que “(...) em nossa época a literatura se vem impregnando dessa antiga ambição de representar a multiplicidade das relações, em ato e em potencialidade”¹⁶¹. Segundo ele, é uma ambição que pode ser excessiva ou reprovada em muitos campos da atividade humana, mas na literatura isso não pode acontecer, especialmente no momento em que “(...) a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas”¹⁶², dessa forma o desafio da literatura está em saber se aproveitar dos saberes e códigos para representar a pluralidade do mundo.”

Mesmo com a controvérsia dos termos “pós moderno”, “pós-modernismo” e “pós-modernidade”, abordados no capítulo 1, depreende-se que, de toda a pesquisa e leitura das teorias, o uso desses conceitos depende muito dos contextos em que se originaram.

Se o conceito de “*modernidade*” carrega consigo a idéia de oposição, especialmente a uma época histórica passada, o termo “*modernismo*” é usado no contexto do desenvolvimento das artes de maneira mais auto-reflexiva no fim do século XIX. A utilização do conceito de “*pós-modernismo*”, por seu turno, é tão diversa em significados que pode se referir a várias situações. Na arte literária, mais especificamente, o pós-modernismo busca novas estratégias para representar o real.

Se a pós-modernidade se caracteriza pela multiplicidade e pluralidade de linguagens, técnicas e tendências críticas, a obra de Xavier encontra espaço

¹⁶¹ Ibid., p. 127.

¹⁶² Id.

privilegiado, na medida em que o texto do autor se apresenta múltiplo e complexo. Em Xavier, há uma apropriação e ressignificação de textos de diversos gêneros, elementos culturais das mais variadas fontes: é uma manifestação literária que expressa bem a realidade contemporânea em processo, configurando-se numa relação forma/conteúdo nesse espaço ou contexto de renovação derivada da contestação das grandes narrativas em vários campos do saber, inclusive na literatura.

O contexto em que a obra de Xavier se insere reflete essa renovação dos estudos literários, e o foco do que se propôs nesta dissertação reside mais nesse caráter de renovação do que nas problemáticas e discutíveis acepções dos termos pós-modernismo, pós-modernidade, hipermodernidade, neomodernidade, ultramodernidade, modernidade tardia, etc.

Discutindo a presença cada vez mais marcante de imagens pré-fabricadas no cotidiano, Calvino comenta a possibilidade de reciclagem das imagens para inseri-las num contexto em que adquiram um diferente significado. Xavier utiliza esse artifício o tempo todo, ao trazer para suas narrativas imagens que, analisadas individualmente, não agregariam significado ao texto. Calvino aproveita essa discussão sobre imagens aproveitadas e reaproveitadas em contextos diversos para tratar do pós-modernismo, numa tentativa muito feliz de definição, distante das conflitantes teorizações vigentes até então: “o pós-modernismo pode ser considerado com a tendência de utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação, ou antes como a tendência de introduzir o gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos narrativos que lhe acentuem o poder de estranhamento.”¹⁶³

Os conceitos de escritura, arquivo, hipertexto e montagem revelam em Xavier a idéia da literatura enquanto “experiência”, como “exercício”. O caminho da literatura desse autor passa ao largo da questão dos gêneros, porque busca expressar-se de outra maneira: a experiência da literatura enquanto dispersão, que no caso da obra de Xavier pode ser considerada uma **experiência hipertextual**.

Tais conceitos podem ser entendidos não só como elementos fundamentais na construção do texto, mas também levam a uma redefinição da maneira de concebê-lo,

¹⁶³ Ibid., p. 111.

ou seja, uma ressignificação do modo como até agora se adquire, organiza e armazena a informação e como se atribuem sentidos ao texto, mesmo não sendo essa a preocupação do autor.

Conseqüentemente, é possível também redefinir as fronteiras da narrativa no que diz respeito à noção de autoria, à posição do autor e do leitor e à relação dos leitores com os produtos culturais contemporâneos da era tecnológica, especialmente numa época em que a multimidiatização do mundo ganha força. A literatura, nesse sentido, pode combater a ameaça de uniformização e homogeneização das relações ao ser praticada segundo uma de suas funções, que é a comunicação não só “entre pessoas distantes no espaço e no tempo”, mas a comunicação “imediate que a escrita estabelece entre os seres existentes ou possíveis”.¹⁶⁴

A organização da arquitetura hipertextual de Xavier leva ao entendimento de que, além da preocupação com a palavra escrita ou com o texto verbal, há a preocupação gráfico-visual com a disposição dos elementos na página, isto é, a busca por uma organização espacial harmônica dos fragmentos e de suas interligações. Essa nova textualidade se traduz na idéia de texto não-linear, em que se torna possível a justaposição de elementos que sugerem trajetos estabelecidos pelas inúmeras possibilidades de ligação entre texto—imagem ou texto—texto dos quais o leitor pode fazer uso no ato da leitura.¹⁶⁵

No caso das imagens, são “(...) imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis”¹⁶⁶, como diria Calvino. Para ele, as imagens apresentam uma “necessidade interna” que caracteriza toda imagem, “como forma e como significado,

¹⁶⁴ Ibid., p. 58.

¹⁶⁵ Barthes descreve, em *S/Z*, um texto ideal, que se aproxima muito da experiência hipertextual em Xavier: “(...) as redes são múltiplas e se entrelaçam sem que nenhuma possa dominar as outras, este texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível e nela penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma delas possa qualificar-se como principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a perder de vista, eles não são dedutíveis (o sentido nesse texto nunca é submetido a um princípio de decisão e sim por um processo aleatório); os sistemas de significados podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem.”

¹⁶⁶ CALVINO, op. cit., p. 71.

como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis¹⁶⁷”. É dessa maneira que Xavier faz uso das imagens na montagem do seu texto.

Pierre Levy, mesmo não sendo um teórico da literatura, expressa bem a relação do leitor com os textos de Xavier, ao escrever que, “ao lermos ou escutarmos um texto, nós o rasgamos, o ferimos e o recolocamos sobre ele mesmo”¹⁶⁸.

Nesse trabalho de leitura, ainda segundo Levy, a partir de uma linearidade ou de uma superficialidade inicial, rasgamos, ferimos, entortamos, redobramos o texto em busca do estabelecimento de um sentido, mas enquanto redobramos o texto sobre ele mesmo, também o reportamos a outros textos, discursos, imagens, sentimentos. Ao afirmar “nós somos texto”, Levy aponta que, ao rasgarmos o texto pela leitura, na verdade não é a unidade do texto que está em jogo, mas a construção de nós mesmos, pois, “graças ao texto retocamos nossos modelos de mundo”.

Dessa forma, o que está em jogo nessa leitura—escritura não é apenas “mais o leitor que segue as instruções de leitura e se desloca no texto”, mas o texto se torna “um texto móvel, caleidoscópico que apresenta suas facetas, gira, torna e retorna à vontade diante do leitor”.

A dispersão desse texto caleidoscópico remete ao conceito de estrelamento do texto, segundo Barthes, isto é, a idéia do livro como céu ou o conceito de texto literário enquanto uma constelação, ou seja, “é o espaço transformado em poder de comunicar, é o céu ordenado de astros onde o infinito do céu está presente em cada estrela, e onde a infinidade de estrelas não estorva, mas torna sensível a liberdade da extensão infinitamente vazia”¹⁶⁹. Blanchot também se utiliza dessa metáfora ao trazer o texto enquanto constelação, isto é, como “o espaço transformado em poder de comunicar”, como “o céu ordenado de astros onde o infinito do céu está presente em

¹⁶⁷ Ibid., p. 73.

¹⁶⁸ LEVY, Pierre. *Tecnologias intelectuais e os modos de conhecer: nós somos texto*. Disponível em: <www.dhnet.org.br/direitos/direitosglobais/paradigmas/pierrelevy/levy44.html>. Acesso em: 20 jul. 2007.

¹⁶⁹ BLANCHOT, op. cit., p. 87.

cada estrela, e onde a infinidade de estrelas não estorva, mas torna sensível a liberdade da extensão infinitamente vazia.”¹⁷⁰

Essa nova concepção de espaço literário ou de textualidade é ressignificada por Xavier, na contemporaneidade, como uma metáfora da busca do sentido de existir ou como uma tentativa de organizar o caos do mundo. É o que Calvino chama de “(...) escrita como metáfora da substância pulverulenta do mundo” ou a “(...) literatura como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso do viver”¹⁷¹, de maneira que a linguagem se revela fragmentária, pela impossibilidade de representar a grandeza e a totalidade da realidade.

Xavier se utiliza de materiais e dos recortes que foi acumulando ao longo da vida para narrar histórias, e é nesse sentido que a página do jornal adquire importância nessa nova “textualidade hipertextual”, não apenas por possibilitar uma mobilidade maior no que se refere à montagem e à relação texto—imagem, mas também porque, no jornal, encontram-se fragmentos da realidade. Ou seja, o espaço ideal para uma obra experimental, misturando literatura e realidade, em que o leitor se torna co-responsável pela atribuição dos sentidos ao texto.

A obra de Xavier fornece elementos para novos estudos. Pelo seu caráter múltiplo, muitos vieses podem ser abordados e, nesta conclusão, fica registrada uma proposta de continuidade do estudo, em relação aos *sentidos do texto*, revelados na relação entre memória e identidade.

Se recordar é viver um momento que se perdeu, se evocar um acontecimento é fazê-lo renascer, a imagem como recuperação do vivido remete também à dialética do “signo entre a vida e a morte, finitude e eternidade, fluxo e congelamento.”¹⁷²

Mas como se dá o processamento da memória, ou seja, quais os mecanismos do lembrar (e esquecer)? Falar em memória é falar no ato de lembrar, indissociável do ato de esquecer. Lembrar ou esquecer não deixam de ser atos de escolha. Por meio da memória, o ser humano escolhe o que lembrar, o que guardar e, para isso, é preciso

¹⁷⁰ Ibid., p. 87.

¹⁷¹ CALVINO, op. cit., p. 39.

¹⁷² SANTAELLA; NÖTH, op. cit., p. 135.

esquecer algo. A memória, portanto, resulta do embate entre o que guardar e o que esquecer.

Como e por que se esquece ou por que é preciso esquecer? Cada ser humano é o que é porque tem suas próprias memórias, que advêm de aprender a distinguir entre as informações que ficarão de lado e as que serão guardadas. É preciso selecionar, para não correr o risco de naufragar nas próprias recordações, para não enlouquecer, para sobreviver.

Por fim, retomando a epígrafe que abriu o capítulo 1 (com o objetivo de atar as pontas do texto), sobre a atmosfera luminosa como metáfora para o olhar, vale dizer que o ato de olhar, por si só, está permeado de interpretação, ou seja, é uma tentativa de estabelecer sentido ao que se vê, de vez que o ato de olhar é o resultado de um processo cognitivo que, por sua vez, resulta da “mediação sígnica que possibilita nossa orientação no espaço por um reconhecimento e assentimento diante das coisas que só um signo permite.”¹⁷³

A mediação sígnica está muito presente em Valêncio Xavier, e isso se potencializa pelas próprias características da narrativa, que se apresenta fragmentada, múltipla e descentralizada. O leitor, um ser simbólico, se vê diante de uma aventura sintática e se sente desafiado a explorar esse mundo de signos, no texto, imitando o exercício muito semelhante à busca da compreensão dos signos do mundo, que, ao mesmo tempo em que são uma ponte para compreender e transformar o mundo, não permitem o contato direto e palpável com o sensível. Para Santaella, é isso que “funda a miséria e a grandeza de nossa condição como seres simbólicos. Somos no mundo, estamos no mundo, mas nosso acesso sensível ao mundo é sempre como que vedado por essa crosta sígnica”.

Xavier, como “artesão da imensa matéria narrável” (nas palavras de Benjamim), constrói signos. Não se pode dizer se é prosa ou poesia, mas uma **experiência** de montagem em que signos de diferentes naturezas e fontes se misturam e se comunicam objetivamente, num complexo jogo de decifração, em que o texto, além de um objeto concreto, impresso numa folha de papel, tem uma natureza abstrata, como qualquer

¹⁷³ SANTAELLA, *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2008. p. 52.

outro texto, independentemente do suporte (tela de computador, tijolo de argila, papiro, livro, etc.). Essa natureza virtual advém do texto como uma entidade produtora de sentido e do ato de leitura, que é uma realização virtual. Daí a pergunta colocada por Levy: “Lemos ou escutamos um texto?”. Ambas as coisas, ou, ainda mais, sentimos um texto, tateamos um texto, percorremos por ele, na medida em que, ao ler um texto na concretude da página (ou da tela, ou do papiro), captamos, na virtualidade da leitura, além do que não está dito nas linhas (ou no espaço da página como um todo, no caso de Xavier).

Ao ler ou escutar um texto, estamos na verdade elaborando um exercício interpretativo (ou digerindo o texto, já que as metáforas são relativas aos sentidos), ou digerindo a virtualidade do texto, ou, conforme apontou Levy, fragmentando, dobrando, rasgando, desconstruindo o texto.

No caso de Xavier, o raciocínio na verdade é inverso, e certamente isso constitui o caráter de inovação de seu texto, que já é dado fragmentado, dobrado e rasgado, desestabilizando o leitor, que se vê impelido a processar, concomitantemente, o ícone (imagem imediata, de apresentação) com o signo, que se define pelo que representa. Ao ler Xavier, portanto, não escapamos imunes ao processo de desautomatização da linguagem proposta pelo autor, mais propriamente a desautomatização do signo.

Falando um pouco da contribuição de Xavier para a literatura brasileira e paranaense contemporânea, o que se pode dizer, novamente fazendo remissão ao olhar, é que é um texto que traduz um modo muito particular de olhar as coisas, com uma tendência para a rapidez e a leveza, retomando Calvino. Ao contrário de uma identidade regional ou nacional, é possível reconhecer em Xavier uma síntese da literatura contemporânea, em que nos interrogamos freqüentemente sobre o destino do objeto-livro como conhecemos e sobre o destino da literatura na era tecnológica pós-industrial.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Ricardo. “Mez da gripe” revela escritor polígrafo. *O Tempo*, Belo Horizonte, 3 out. 1998. p. 3. Entrevista concedida por Valêncio Xavier.
- ALMEIDA, Tereza Virginia de. *Ausência lilás da Semana de Arte Moderna: o olhar pós-moderno*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998. Coleção Ensaios.
- BARRETO, Sônia Régis. Modos de ler, modos de pensar: leitura e memória. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras, 2005. Coleção Histórias de Leitura.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. Disponível em: <www.facom.ufba.br/sala_de_aula/sala2/barthes1.html>. Acesso em: 13 maio 2007.
- _____. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. *O prazer do texto*. 4. ed. Tradução: J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *S/Z*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Coleção Leitura.
- BAUDRILLARD, Jean. *Para uma crítica da economia política do signo*. Lisboa: Edições 70; Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- BELLEI, Sérgio. Autores, leitores e a nova textualidade. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson. (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras, 2005. Coleção Histórias de Leitura.
- BENJAMIN, Walter. Uma profecia de Walter Benjamin. In: CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, *Mallarmé*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Coleção Tópicos.
- BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Florianópolis, 2005. 125 f. Mestrado (Pós-graduação em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.
- BRAGA, Denise Bértoli. A comunicação interativa em ambiente hipermídia: as vantagens da hipermodalidade para o aprendizado no meio digital. In: MARCHUSCHI, Luiz Antônio; XAVIER, Antônio Carlos (Orgs.). *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

BRAGANÇA, Aníbal. O pretérito futuro do livro. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras, 2005. Coleção Histórias de Leitura.

CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio. 3. ed. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *A certeza de influência*. Disponível em: <www.secrel.com.br/jpoesia/har08.html>. Acesso em: 27 jul. 2005. Entrevista concedida à Folha de S. Paulo, Caderno Mais!, 8 dez. 1996.

_____. *Mallarmé*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAVALCANTE, Marianne Carvalho Bezerra. Mapeamento e produção de sentido: os links do hipertexto. In: MARCHUSCHI, Luiz Antônio; XAVIER, Antônio Carlos (Orgs.). *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

COSTA, Marta Moraes da. Os ventríloquos da morte, textos de Valêncio Xavier e Luís Antônio Giron. In: GUIMARÃES, Marcella Lopes (Org.). *Literatura dos anos 90: diversidades cultural e recepcional*. Curitiba: Juruá, 2003.

CRUZ, Leonardo. Xavier faz literatura. *Folha de S. Paulo*, ano 78, Ilustrada, 01 out. 1998. p. 8.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução: Hieldegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ESPERÉT, Eric. Notes on hypertext, cognition and language. In: ROUET et. al. *Hypertext and cognition*. Mahwah, N. J.: Lawrence Earlbaum.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GUMBRECHT, HansUlrich. Produção de presença perpassada de ausência sobre música, libreto e encenação. *Palavra*, n. 7, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro; DP&A, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução: Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

JOUBE, Vincent. *A leitura*. Tradução: Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004. (Série Princípios).

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução: Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

_____. *Tecnologias intelectuais e os modos de conhecer: nós somos texto*. Disponível em: <www.dhnet.org.br/direitos/direitosglobais/paradigmas/pierrelevy/levy44.html>. Acesso em: 20 jul. 2007.

LIMA, Marcelo. A multiplicidade na literatura e no discurso jornalístico. In: *Ciência e Opinião*. Curitiba: UnicenP, 2003.

LOTH, Raquel Wandelli. *Hipertexto: o passado rejuvenescido*. Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/%7Ewandelli/literatura/canon.html>>. Acesso em: 11 nov. 2007.

LUCCHETTI, Marco Aurélio; LUCCHETTI, Rubens Francisco. História em quadrinhos: uma introdução. *Revista USP – Dossiê Palavra/imagem*. n. 16, dez./jan./fev. 1992-1993.

LYON, David. *Pós-modernidade*. 2. ed. Tradução: Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 1998.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. *A condição pós-moderna*. 9. ed. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. *Revista USP – Dossiê Palavra/imagem*. n. 16, dez./jan./fev. 1992-1993.

MACHADO, Cassiano Elek. Franskstein de Curitiba mostra nova cria literária. *Folha de S. Paulo*, ano 79, Ilustrada, 20 mar. 1999.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Hipertexto: definições e visões. Comunicação apresentada no I Seminário sobre Hipertexto. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, 16 e 17 de out. 2000.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 4. ed. Tradução: Decio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1974.

MENEZES, Philadelpho. *Poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.

MERQUIOR, José Guilherme. *Aranha e abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna*. Disponível em: <www.orbita.starmedia.com/pensadores_brasileiros/Diversos/merquior-aranha_e_abelha.htm>. Acesso em: 21 dez. 2003.

ORTOLANO, Mariel. *Narrativas hipertextuales: hacia una redefinición del concepto de hipertexto*. Disponível em: <<http://culturamediatika.bitacorras.com/archivos/2005/09/26/narrativas-hipertextuales-hacia-una-redefinicion-del-concepto-de-hipertexto>>. Acesso em: 10 out. 2007.

OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. 7. ed. Rio de Janeiro: Campus Elsevier, 1998.

PAZ, Octavio. *Los signos en rotacion*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1965.

_____.; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? *Novos Rumos*, São Paulo, ano 16, n. 35, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

SAN PAYO, Patrícia. *A máquina-literatura*. Disponível em: <www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/psanpayo>. Acesso em: 28 jul. 2007.

SANTAELLA, Lúcia. Palavra, imagem e enigmas. *Revista USP – Dossiê Palavra/imagem*. n. 16, dez./jan./fev. 1992-1993.

_____.; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

SANTIAGO, Silviano. A explosiva exteriorização do saber. In: LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Em liberdade. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2000. Coleção Primeiros Passos, 165.

SCHNAIDERMAN, Boris. Palavra, imagem e enigmas. *Revista USP – Dossiê Palavra/imagem*. n. 16, dez./jan./fev. 1992-1993.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

SÜSSEKIND, Flora. Memento mori. In: XAVIER, Valêncio. *Meu 7º dia: uma novella-rébus*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

_____. Memento mori. *Jornal do Brasil*, 11 maio 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

VILLAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

WALTY, Ivete Lara Camargo; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

XAVIER, Antônio Carlos. Leitura, texto e hipertexto. In: MARCHUSCHI, Luiz Antônio; XAVIER, Antônio Carlos (Orgs.). *Hipertexto e gêneros digitais*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

XAVIER, Ismail. *Especificidades da montagem*. Disponível em:
<www.heco.com.br/montagem/entrevistas/05_02.php>. Acesso em: 18 abr. 2007.

XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. O grande circo freak de Valêncio Xavier. In: _____. *Meu 7º dia: uma novella-rébus*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999. Entrevista concedida a Joca Reiners Terron.

_____. O minotauro. In: _____. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ANEXO – TEXTOS DE VALÊNCIO XAVIER PUBLICADOS EM PERIÓDICOS E ENCONTRADOS NO SUPORTE ORIGINAL DURANTE PESQUISA PARA ESTA DISSERTAÇÃO, AGRUPADOS DE ACORDO COM PROPOSTA DE CLASSIFICAÇÃO (CAPÍTULO 3)

a. Textos de caráter predominantemente literário-ficcional, por periódico e por data

Las meninas – Gazeta do Povo, Cultura G, 28 fev. 1993

O mistério da porta aberta – Gazeta do Povo, Caderno G, 27 fev. 1994

MCMXLII – Gazeta do Povo, Caderno G, 11 ago. 1995

A guerra de Carlos Scliar – Gazeta do Povo, Caderno G, 25 ago. 1995

Zé do Caixão ataca em quadrinhos – Gazeta do Povo, Caderno G, 11 out. 1995

A moça que virou tigre – Gazeta do Povo, Caderno G, 03 nov. 1995

Com a cara e a coragem – Gazeta do Povo, Caderno G, 28 nov. 1995

A pequena vendedora de fósforos – Gazeta do Povo, Caderno G, 24 dez. 1995

Carneval com chuva – Gazeta do Povo, Caderno G, 16 fev. 1996

A mocinha da cidade – Gazeta do Povo, Caderno G, 31 mar. 1996

O teatro mudo de Ha Chung Yung, Gazeta do Povo, Caderno G, 12 jan. 1997

O coração do Paulão – Gazeta do Povo, Caderno G, 16 mar. 1997

Via sacra – Gazeta do Povo, Caderno G, 28 mar. 1997

Historinha de um menino – Gazeta do Povo, Caderno G, 09 maio. 1998

A marca do diabo – Gazeta do Povo, Caderno G, 12 jan. 2003

Metrópolis – Gazeta do Povo, Caderno G, 02 fev. 2003

Um conto duplo – Gazeta do Povo, Caderno G, 16 fev. 2003

Arábia desértica – Gazeta do Povo, Caderno G, 02 mar. 2003

A marca do diabo – O Estado do Paraná, Almanaque, 09 fev. 1991

Mirra, incenso, ouro – O Estado do Paraná, Almanaque, 22 dez. 1991

Nothing's Holly... Nothing's Holy – O Estado do Paraná, Almanaque, 15 nov. 1992

O espírito do Natal – O Estado do Paraná, Almanaque, 20 dez. 1992

O menino morto – Nicolau, s.d.

O mágico – Nicolau, s.d.

Entrevista apócrifa com Poty – Nicolau, s.d.

No meio do mato matou a mulher índia e depois comeu – Nicolau, s.d.

O menino morto – Nicolau, s.d.

Queima, Jesus, queima – Diário Popular, s.d.

Lições de vida – Diário Popular, s.d.

Cão de verão – Correio de Notícias, 20 jan, 1991

Meu nome é José – Folha de S.Paulo, Caderno Mais!, 26 maio. 2002

A moça que virou tigre – Suplemento, set. 1995

O mistério das aranhas – sem referência de periódico, s.d.

Arábia – sem referência de periódico, s.d.

Mistério Mercúrio – sem referência de periódico, s.d.

Mimi-Nashi-Oichi, o monge das ovelhas – sem referência de periódico, s.d.

O cântico da cantada – sem referência de periódico, s.d.

O santo guerreiro – sem referência de periódico, s.d.

Retratos 3 x 4 – sem referência de periódico, s.d.

b. Textos de caráter predominantemente jornalístico.

Não é uma questão de estilo – Gazeta do Povo, Caderno G, 14 fev. 1993

O livro dos sonhos de Valêncio Xavier – Gazeta do Povo, Caderno G, 01 jan. 1995

Livros – Gazeta do Povo, Caderno G, 09 out. 1995

HQ e cine – Gazeta do Povo, Caderno G, 12 out. 1995

Livros do Arigatô – Gazeta do Povo, Caderno G, 13 nov. 1995

60 anos por Fernando Pessoa – Gazeta do Povo, Caderno G, 27 nov. 1995

Tico-tico pia? Ora se pia! – Gazeta do Povo, Caderno G, 26 set. 1996

Nossa Efigênia – Gazeta do Povo, Caderno G, 20 abr. 1996

Da lanterna mágica – Gazeta do Povo, Caderno G, 07 jul. 1996

Mostra tua cara – Gazeta do Povo, Caderno G, 18 ago. 1996

Menina Flor, Ninã Flor – Gazeta do Povo, Caderno G, 11 out. 1996

Poty, húmus curitibano – Gazeta do Povo, Caderno G, 05 jan. 1997

A nossa santa Efigênia – Gazeta do Povo, Caderno G, 16 fev. 1997

Revelações do Príncipe do Fogo – Gazeta do Povo, Caderno G, 23 jun. 1997

Palavras e imagens em ação – Gazeta do Povo, Caderno G, 14 fev. 1999

A paranóia do fim do mundo – Gazeta do Povo, Caderno G, 11 ago. 1999

Umas e outras revistas culturais – Gazeta do Povo, Caderno G, 26 jan. 2001

Happy birthday to you Curitiba – Gazeta do Povo, Caderno G, 29 mar. 2001

No tempo em que o cigarro era risonho e franco – Gaz. do Povo, Cad. G, 29 abr. 2001

Poesia visual – Gazeta do Povo, Caderno G, 21 abr. 2002

Cinemagia de Poty – Gazeta do Povo, Caderno G, 21 set. 2003

Zequinha é o romance contado em balas – O Estado de S.Paulo, 20 jul. 1996

O mistério do trem fantasma – sem referência de periódico, s.d.

c. Textos de caráter predominantemente histórico e/ou folclórico.

Fantasmas de Curitiba – Gazeta do Povo, Caderno G, 13 set. 1996

Língua brasílica – Gazeta do Povo, Caderno G, 30 ago. 1998

O banquete antropofágico na visão de ontem e de hoje – GP, Cad. G, 08 nov. 1998

Reduções do Guairá: um choque cultural – Gazeta do Povo, Caderno G, 04 nov. 1998

O Guarani, o romance do povo brasileiro – Gazeta do Povo, Caderno G, 06 dez. 1998

A globalização descobre o Brasil... – Gazeta do Povo, Caderno G, 31 jan. 1999

Lendas paraenses 2 – Gazeta do Povo, Caderno G, 10 jun. 2001

Lendas paraenses 3 – Gazeta do Povo, Caderno G, 17 jun. 2001

Lendas paraenses 3 – Gazeta do Povo, Caderno G, 24 jun. 2001

d. Textos de caráter predominantemente humorístico.

Só para turistas – Semana no Litoral, jun. 1995

Informações completamente inúteis – Semana no Litoral, s.d.

O chato das férias – Semana no Litoral, s.d.

Notícias da semana na praia – Semana no Litoral, s.d.

Made in Curitiba – Semana no Litoral, s.d.